سوغات

۹-۸-۷

جدید نظم نمبر

(April, July, October 1961.)

مدیر

محمود ایاز

قیمت

پانچ روپے

فون نمبر 71986

پتہ: ۲۷۔ کلائن روڈ بنگلور ۵

مطبوعہ پاسبان برقی پریس بنگلور ۲

سہ ماہی سوغات

۹-۸-۷

جدید نظم نمبر ~~~~~~~~ قیمت پانچ روپے

مقامِ اشاعت: ۲۷ کلائن روڈ بنگلور ۵

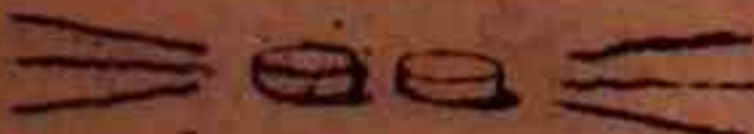
طباعت: برقی پاسبان پریس بنگلور ۱

سالانہ آٹھ روپے

پاکستان میں ملنے کا پتہ

دفترِ سہ ماہی "سوغات" B-29. S.I.T.E منگھوپیر روڈ کراچی ۱۹

نوٹ

خریداروں کو پرچہ بک پوسٹ کے ذریعہ روانہ کیا جاتا ہے۔ جو حضرات سالانہ چندہ کے ساتھ رجسٹری کا خرچ روانہ کردیں گے ان کو پرچہ بذریعہ رجسٹرڈ پوسٹ بھیجا جائیگا۔ بصورتِ دیگر ادارہ پرچہ کی عدم وصولی کی ذمہ داری نہیں لے سکتا۔

محمود ایاز ایڈیٹر پبلشر نے برقی پاسبان پریس بنگلور سے چھپوا کر ۲۷ کلائن روڈ بنگلور ۵ سے شائع کیا۔

ملکیت و دیگر تفصیلات سہ ماہی سوغات

(فارم (۴) چہارم، دفعہ (۸) آٹھ)

مقام اشاعت	بنگلور
وقفۂ اشاعت	سہ ماہی
مالک، ناشر، ایڈیٹر	محمود ایاز
قومیت	ہندوستانی
طابع	پاسبان برقی پریس بنگلور
پتہ	۲۷/۱، کلاشپا روڈ، بنگلور ۵

مندرجۂ بالا تفصیلات میرے علم و دانست میں صحیح ہیں۔

محمود ایاز
مالک، ناشر، و ایڈیٹر
بنگلور ۵

۲۰/اکتوبر ۱۹۶۱ء

فہرست

نقشِ اول	اداریہ		۹

ترجمے

علامت نگاری	ایڈمنڈ ولسن	ترجمہ:۔ ضمیر الدین احمد	۱۹
جدید فرانسیسی شاعری	والیس فاؤلی	” منہاج برنا	۳۲
جدید شاعری کے مراحل	سیرل کنولی	” خیر النساء	۵۴
جدید انگریزی شاعری (ایک مذاکرہ)	ڈی لن تھامس ۔ جیمز سٹیفنز جیرالڈ ایبٹ	” شان الحق حقی	۷۰
انگریزی شاعری ۱۹۴۵ء کے بعد (ایک سمپوزیم)	رائے فلر ۔ جان بالوے ۔ فریزر جارج میکیتھ ۔ الزبتھ جیننگز	” رفیق خاور	۷۷

•

اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) (۱۹۱۴ء تا ۱۹۳۶ء) خلیل الرحمن اعظمی ۸۶

تشکیلی دور کی کمیاب نظمیں (ضمیمہ)

سجاد حیدر یلدرم ۔ عبد الحلیم شرر ۔ حسرت موہانی ۱۱۱
محسن لکھنوی ۔ غلام بھیک نیرنگ ۔ عزیز لکھنوی
نادر کاکوروی ۔ سید ہاشمی فرید آبادی ۔ عبد الرحمن بجنوری تا
اشتیاق حسین قریشی ۔ منصور احمد ۔ حفیظ ہوشیارپوری
م ۔ حسن لطیفی ۔ مسعود علی ذوقی ۔ ۱۴۲

جدید اُردو نظم کا جائزہ، تبصرہ اور تجزیہ

نئی اور پرانی نسل	مجتبیٰ حسین	۱۴۳
نئی نسل —؟ ایک خط	اختر الایمان	۱۵۹
نئی شاعری کی بنیادیں	میراجی	۱۶۱
ہیئت کی تلاش میں	ن۔ م۔ راشد	۱۶۶
اردو نظم کا مزاج	وزیر آغا	۱۷۱
جدید نظم اور تعصب	بلراج کومل	۱۸۲
جدید نظم کی ہیئت و تشکیل (ایک مباحثہ)	اختر الایمان۔ جذبی۔ منیب الرحمٰن، خورشید الاسلام۔ آلِ احمد سرور	۱۸۷
جدید اردو نظم (ایک مذاکرہ)	ضیا جالندھری۔ حمید نسیم، محمود ایاز	۱۹۳
نارس کا دیباچہ (وہ کتاب جو چھپی نہیں)	میراجی	۲۱۹
دو جدید نظم گو (اختر الایمان مجید امجد)	ڈاکٹر محمد حسن	۲۳۴

سخن محرمانہ (شاعری کے بارے میں ذاتی تاثرات)

یادیں	اختر الایمان	۲۵۷
دانشِ حاضر کے سواد میں	عزیز حامد مدنی	۲۶۶
من چہ می سرایم .....!	ابنِ انشا	۲۷۷
مگر سچ کون بولے گا	محبوب خزاں	۲۸۳
اپنی شاعری کے بارے میں	مصطفیٰ زیدی	۲۹۷

"پرلوگ وادی" ہندی شاعری کی جھلکیاں ۳۰۰

مختصر تعارف اور تبصرے	باقر مہدی	۳۰۱
اپنی بیٹیا کے لئے دو نظمیں	سکسینہ سرویشور دیال	۳۰۳
پلیٹ فارم	" " "	۳۰۷
میگھ آئے	" " "	۳۱۱
اُتر نہیں ہے؟	وریندر کمار جین	۳۱۲
پیار کرتے ہوئے	اشوک باچپائی	۳۱۴
یہ ڈھلتا دن	ڈاکٹر دھرم ویر بھارتی	۳۱۵
کالے رنگ کا سنگیت	نند کشور متل	۳۱۷
اناگت	کیدار ناتھ سنہ	۳۲۰

دس نظمیں اور ایک گیت

مجھے گھر یاد آتا ہے	میراجی	۳۲۲
حادثہ	"	۳۲۳
طالب علم	"	۳۲۴
ساونی	"	۳۲۷
اسرافیل کی موت	ن۔م۔ راشد	۳۲۸
درونِ خانہ	حامد عزیز مدنی	۳۳۲
ایک نظم	ضیا جالندھری	۳۳۵
چار نظمیں	گریش چندر	۳۳۶

ڈرامہ

طاؤس در باب آخر	عبدالعزیز خالد	۳۳۸

جدید شاعری کا تجزیاتی مطالعہ (نظموں پر تبصرے شاعروں کے نام مخفی رکھ کر کرائے گئے ہیں۔)

نظمیں

نظم	مبصر	صفحہ
نیا شہر	اختر الایمان	۳۷۲
عمر گریزاں کے نام		۳۷۳
میر ناصر حسین		۳۷۵
کتبہ		۳۸۰
مسافت		۳۸۱
تبصرہ	وزیر آغا	۳۸۲
بہار	مجید امجد	۳۸۲
تبصرہ	خلیل الرحمٰن اعظمی	۳۸۵
شام	باقر مہدی	۳۸۸
ریت اور درد		۳۹۰
تبصرہ	بلراج کومل	۳۹۱
صدا بصحرا	شفیق فاطمہ شعریٰ	۳۹۴
یادِ نگر		۳۹۶
زوالِ عہدِ تمنا		۴۰۰
تبصرہ	مجیب امجد	۴۰۳

عنوان	مصنف	صفحہ
زندگی	وزیر آغا	۴۰۵
طلسم		۴۰۶
وحشی		۴۰۷
تبصرہ	قمر جمیل	۴۰۸
متاعِ نژادِ تو	خلیل الرحمن اعظمی	۴۱۰
کھردری حقیقتیں		۴۱۲
سلسلے سوالوں کے		۴۱۴
تبصرہ	بلراج کومل	۴۱۶
موسمِ گل	بلراج کومل	۴۱۹
فولاد کا کارخانہ		۴۲۱
اگلے برس کی بات		۴۲۳
تبصرہ	خلیل الرحمن اعظمی	۴۲۴
اجنبی	وحید اختر	۴۲۸
شاعری		۴۳۰
رائگاں		۴۳۲
پرومیتھیس		۴۳۴
تبصرہ	رضی اختر شوق	۴۳۶
خوں بہا	شاذ تمکنت	۴۳۸
شجرِ ممنوعہ		۴۳۹
قیدِ حیات و بندِ غم		۴۳۹
تبصرہ	محمد حسن	۴۴۱

عنوان	مصنف	صفحہ
اجنبی	شہریار	۴۴۸
کلا بیوپار		۴۵۰
سوال		۴۵۱
تبصرہ	قاضی سلیم	۴۵۲
انتظار سے پہلے	جلیل حشمی	۴۵۷
سانپ اور رقاصہ		۴۵۸
گناہ		۴۶۰
تبصرہ	باقر مہدی	۴۶۲
فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں	محبوب خزاں	۴۶۷
دلیدا کسی		۴۶۸
ایک نظر		۴۶۹
ایک نیا موڑ	ساقی فاروقی	۴۷۵
ناخن کا قرض		۴۷۶
شکست کی آواز		۴۷۷
تبصرہ	وحید اختر	۴۷۹
خواب کا جزیرہ	محمد علوی	۴۸۴
کاگا		۴۸۶
ابوالہول		۴۸۸
تنہائی		۴۸۹
تبصرہ	شہریار	۴۹۰
ایک تصویر	محمود ایاز	۴۹۳
مشتِ خاک		۴۹۴
اے جوئے آب		۴۹۶
تبصرہ	باقر مہدی	۴۹۷

نقشِ اوّل

الفاظ جامد صورتیں نہیں ہیں۔ یہ جیتی جاگتی روحیں ہیں۔ ہر لفظ کے اندر معنیٰ کا دل دھڑکتا ہے لیکن یہ معنیٰ قائم بالذات نہیں ہوتے "خبرے رسید امشب کہ نگار خواہی آمد" میں "خبر" کے معنیٰ ہیں "اطلاع"۔ "آں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد" میں خبر کے معنیٰ ہیں "عرفان" خبر سے آگے نظر کا تجربہ۔ یہ مفہوم کسی لغت میں نہیں ملتا لیکن ایک مخصوص نظامِ فکر اور اس کے تلازمات کا پس منظر "خبر" کو "اطلاع" سے "عرفان" بنا دیتا ہے۔ یہ لفظ کا زندہ استعمال ہے۔ یہ لفظ کا آواگون ہے، اس تبدیلی کے ساتھ کہ اصلی آواگون میں روح وہی رہتی ہے اور جسد بدل جاتا ہے لیکن اس آواگون میں شیشہ وہی رہتا ہے البتہ اندرونِ شیشہ مے بدل جاتی ہے۔ الفاظ کے معانی بڑی حد تک معیّن ہونے ہوئے بھی پھیلتے بڑھتے اور بدلتے رہتے ہیں۔ ان کا تغیّر و تبدل بدلتے ہوئے تلازمات کے ساتھ ہوتا رہتا ہے اور یہ تلازمات نئے عہد، نئے مسائل، نئے ذہن اور نئی فکر کے ساتھ پیدا ہوتے اور بدلتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ جب یہ کہتے ہیں کہ ادیب اور شاعر اپنی نسل اور عہد کے ذہن و ضمیر کا عکاس ہوتا ہے تو بڑی حد تک اس کا مفہوم یہی ہے کیونکہ بہرحال ادیب اور شاعر اپنا اظہار الفاظ ہی کے ذریعے کرتے ہیں۔

شاعری میں ہر نیا عہد، ہر نئی تحریک اپنے "ذخیرۂ الفاظ" اپنی علامات اور اپنے استعاروں سے پہچانی جاتی ہے۔ ہر دور کا ایک اپنا IDIOM ہوتا ہے۔ فکر اور طرزِ احساس کی ہر تبدیلی لازمی طور پر نئے تلازمات اور متعلقات کے ساتھ الفاظ کی کیمیاگری کرتی ہے۔ ہر اسلوب اور طرزِ بیان، علامات اور استعارات کا ہر نظام مخصوص ذہنی ضروریات اور فکری پس منظر کے ساتھ وجود میں آتا ہے اور ان کے ساتھ اپنے اظہار کے سارے امکانات صرف کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ان الفاظ اور علامات کا استعمال CLICHES میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سچے سے سچا تجربہ ان الفاظ کے سانچے میں ڈھل کر رسمی اور بے جان ہو جاتا ہے۔ اظہار کا معانی سے رشتہ منقطع ہو جاتا ہے۔ ایسے دور میں زندہ الفاظ اور زندہ علامتوں کی تلاش دراصل ایک معنویت کی تلاش بن جاتی ہے۔ گذشتہ پون ایک صدی کی ادبی تاریخ میں — وہ فرانسیسی سمبالسٹ ہوں یا جوائس — دونوں کے ہاں یہی عمل ہوا ہے۔ الفاظ کا صوتی استعمال، لفظ کو "آزاد" کرانے کی مہم، آزاد تلازمِ خیال، ایک نئی زبان کی تخلیق یہ سب کوششیں اسی بنیادی تلاش کا اظہار تھیں۔

ازمنۂ قدیم کا عقیدہ تھا کہ الفاظ اور اشیاء کا باہمی تعلق سحر اور جادو کے ذریعہ تشکیل پاتا ہے۔ الفاظ کے ساتھ سحر و افسوں کا تصور ابتدائی لکھنے والوں کے ہاں کافی عام رہا ہے۔ اشیاء کی درجہ بندی کرنے کے معنی تھے اشیاء کو نام دینا اور کسی شئے کا نام ساحری میں اس شئے کی روح ہوتا ہے۔ نام جاننے کا مطلب تھا اس شئے کی روح پر مکمل قابو اور اس کی تسخیر۔ کوئی انسانی یا فوق الانسانی چیز الفاظ کی قوت کی دسترس سے بالا نہیں اور زبان خود حقیقت کے مکمل نظام کی روح کا پرتو اور اس کا نقش ثانی تھی۔ قرآن مجید میں آدمؑ کو اسماء کا علم سکھائے جانے کا جو ذکر آیا ہے اس کا بھی یہی مفہوم نکلتا ہے کہ اشیاء کے نام جاننا اشیاء کو مسخر کرنا ہے۔ آدمؑ نے کائنات کی چیزوں کے نام سنا دئے (فَلَمَّا اَنْبَاَهُمْ بِاَسْمَاۤئِهِمْ سورہ بقر ع) اور خلیفۃ الارض کا درجہ پایا۔

سحر و ساحری اور مذہب کے ان استعارات پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ بنیادی طور پر ایک بات دونوں جگہ کار فرما ہے۔ یعنی اشیاء اور الفاظ کے درمیان ایک "تیسری چیز" ہوتی ہے جو ان دونوں کو منسلک کرتی ہے۔ اسے سحر و افسوں کہئے، وَعَلَّمَ آدَمَ الْاَسْمَآءَ سے تعبیر کیجئے یا استعمال کرنے والے کا خیال اور فکر کہئے، بات وہی نکلتی ہے کہ الفاظ بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتے۔ الفاظ اور اشیاء کا ربط "خیال" Thought سے قایم ہوتا ہے۔ الفاظ سے اشیاء اور احساسات کی نشاندہی الفاظ استعمال کرنے والے کے خیال اور ذہن کے ذریعہ ہوتی ہے۔

جدید اردو شاعری میں اسی "تیسری چیز" کا فقدان ہے۔ جدید شاعر اشیاء کو اور کائنات کو پہچان کر الفاظ کے ذریعے اس کا اظہار نہیں کر رہے ہیں بلکہ الفاظ کے ذریعہ اشیاء اور کائنات کو دیکھتے ہیں۔ جدید شاعر کے ہاں اگر کہیں ذاتی تجربہ موجود ہے تو اس کے پاس اپنے تجربات کو آپس میں مربوط و منسلک کرنے والا کوئی نظام نہیں ہے اور اس نظام کے بغیر ہر ذاتی تجربہ اپنی Isolation میں بے معنی بن جاتا ہے۔ اسی وجہ سے جدید شاعری اپنی دروں بینی اور ذات پرستی میں اس حد تک بھی ٹھوس اور بامعنی نہیں بن پاتی جس حد تک ہماری بدنام متصوفانہ شاعری ٹھوس اور بامعنی تھی۔ مثال کے طور پر اسی شعر کو لیجئے جس کا ایک مصرعہ اوپر نقل ہوا ہے:-

این مدعیان در طلبش بے خبرانند
آں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد

بظاہر یہ Paradox معلوم ہوتا ہے کہ جن کو "اس" کی خبر مل جائے پھر اُن کی خبر دنیا والوں کو نہیں ملتی۔ شعر کے الفاظ اپنے لغوی مفہوم میں کسی سمت یا معنی کا پتہ نہیں دیتے۔ لیکن ان الفاظ میں جس تجربے

کا بیان ہے وہ تنہا یا علیحدہ نہیں بلکہ فکر اور احساس کے تجربات کے ایک مخصوص نظام کا حصہ ہے اور اسی نظام میں اسکے معنی متعین ہوتے ہیں۔ اس نظام سے باہر یہ مصرعہ مہمل ہو جاتا ہے۔

ہمارے ہاں یہ کام اقبال کی شاعری میں ہوا۔ اقبال کے ہاں ہر صفت کی از سر نو تخلیق ہوئی ہے۔ ان کی شاعری میں علامات اور استعارات کا سارا سلسلہ ایک لڑی میں پرو دیا ہوا ہے۔ حالی اور آزاد وغیرہ الفاظ، موضوعات اور طریقۂ کار میں تبدیلی کی سفارش کر رہے تھے اور اقبال نے مفاہیم و معانی ہی بدل کر رکھ دیئے۔ سالہا سال میں اردو شاعری نے الفاظ، تشبیہات اور استعارات کا جو سرمایہ قائم کیا تھا اس سارے ورثہ کی اقبال نے اپنی شاعری میں قلب ماہیت اس طرح کر دی کہ اردو شاعری کے ایک بڑے ذخیرۂ الفاظ و علامات پر اقبال کے بعد آنے والوں کیلئے "ناقابلِ استعمال" کا لیبل لگ گیا۔

ہر بڑی شاعری ــــ ہمارے یہاں اقبال کی شاعری ــ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ صرف شعری احساس Poetic sensibility، صرف الفاظ کی بازیگری یا صرف ریاضت بلند شاعری نہیں پیدا کرتی۔ صرف شعری احساس جگر پیدا کرتا ہے۔ صرف ریاضت سیماب اکبر آبادی کو پیدا کرتی ہے۔ لفظی بازیگری اور شعری احساس کے امتزاج سے جوش ترکیب پاتے ہیں۔ لیکن جب تک ایک پختہ اور مکمل شعری احساس کے ساتھ الفاظ اور اشیاء کو مربوط و منسلک کرنے والا رشتہ ہاتھ نہیں آتا تب تک بڑی شاعری، یا اقبال کی شاعری، وجود میں نہیں آتی۔ یہی وہ عنصر ہے جسے "چیزے دگر" کہا جاتا ہے اور انہی معنوں میں ہر بڑی شاعری "ورائے شاعری" ہوتی ہے۔

○

جدید نظم کے بارے میں چند باتیں عرض کر دی ہیں۔ اس نمبر کی اشاعت کا مقصد یہ ہے کہ جدید اردو نظم کے بارے میں پڑھنے والوں (اور بیشتر لکھنے والوں کے بھی!) اذہان صاف ہوں۔ اس نمبر میں جو نظمیں شامل ہیں ان کے انتخاب میں صرف ایک معیار میرے سامنے رہا ہے۔ نظمیں ان لوگوں کی ہوں جو آج لکھ رہے ہیں اور ان رجحانات کی نمائندگی کریں جو آج کے لکھنے والوں کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ یہ میلانات صحت مند ہیں یا غیر صحت مند، یہ شاعری اچھی ہے یا بری، یا یہ کہ کیا کسی کا صرف اس دور میں شعر لکھنا اس کے جدید ہونے کی ضمانت بن سکتا ہے یا جدید نظم نگار کن معنوں میں جدید ہیں یا نہیں ہیں ان سب باتوں کا فیصلہ میں نے تبصرہ نگاروں اور تبصرہ نگاروں سے زیادہ پڑھنے والوں پر چھوڑ دیا ہے۔ اس نمبر میں ممکن ہے چند ایک ایسی نظمیں بھی ملیں جنہیں اچھی شاعری بھی نہ کہا جا سکے لیکن ایسی نظمیں آج اچھی شاعری کے نام سے اچھے اچھے پرچوں میں شائع ہو رہی ہیں اور اگر یہ اچھی نہیں ہیں تو پھر یہ بات ان کے لکھنے والوں کو اور ان سے

کہیں زیادہ ان لوگوں کو بتانے کی ضرورت ہے جن لوگوں کو مشہور لکھنے والے اور مشہور پرچے یہ باور کراتے ہیں کہ یہ اچھی شاعری ہے۔

ہمارے ہاں مغربی تحریکوں اور فرانسیسی علامت نگاری کے اثرات کے بارے میں بڑی مبہم اور غیر ذمہ دارانہ باتیں ہوتی رہی ہیں۔ اس لئے اس نمبر میں ایسے لوگوں کی مستند اور ذمہ دارانہ تحریروں کے ترجمے دیئے گئے ہیں جنہوں نے ان موضوعات پر مستقل کام کیا ہے اور جو اپنے پڑھنے والوں کو غبی اور جاہل سمجھ کر بات نہیں کرتے۔ اس کے ساتھ جدید انگریزی اور فرانسیسی شاعری پر بھی مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ ان ترجموں کے ساتھ جدید اردو شاعری کے بارے میں ایسے لکھنے والوں کی تحریرات دی گئی ہیں جنھوں نے یا تو سنجیدگی سے شاعری کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا ہے یا جو شاعری اور ادب کا تنقیدی نظر سے مطالعہ و محاسبہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد بیس شاعروں کی تقریباً ساٹھ نظمیں تبصروں کے ساتھ دی گئی ہیں۔ تبصرے زیادہ تر خود شاعروں سے کرائے گئے ہیں۔ ان میں سے چند ایک نے "برائے تبصرہ" تبصرے کئے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی ان تبصروں سے ایک بنیادی بات یہ سامنے آتی ہے کہ آج شاعری کرنیوالے اپنے سامنے شاعری کا کیا معیار رکھتے ہیں اور پھر اس معیار کے صحیح یا غلط ہونے سے قطع نظر، زیادہ اہم بات یہ ہے کہ خود ان کی اپنی شاعری اس معیار پر کس حد تک پوری اترتی ہے۔ اس حصہ کیلئے کوشش کے باوجود جن لوگوں کی غیر مطبوعہ نظمیں نہیں مل سکیں ان میں فیض، مختار صدیقی اور ابن انشا کی عدم شمولیت کا مجھے خاص افسوس ہے۔

یہ شمارہ پڑھنے کے بعد اگر آپ محسوس کریں کہ جدید اردو شاعروں اور انکی شاعری کی ایک مجموعی تصویر آپ کے سامنے آسکی ہے تو میں سمجھوں گا کہ میرا مقصد پورا ہو گیا۔ اگر یہ مقصد پورا ہوتا ہے تو پھر سوغات کا یہ نمبر محض ایک پرچے کی ضخیم اشاعت نہیں بلکہ ایک اہم تاریخی دستاویز بن جاتا ہے۔ اس کا فیصلہ آپ کریں گے۔

اس شمارے میں کئی ایک ایسی نظمیں اور مضامین شریک نہیں کئے جاسکے جو خاص اس نمبر کیلئے حاصل کئے گئے تھے کیونکہ پرچے کی ضخامت اس طرح بڑھتی گئی کہ مجبوراً چند ایک چیزوں کی اشاعت روکنی پڑی۔ اس جبری Elimination میں بھی وہی اصول پیش نظر رہا جسے انتخاب کے وقت ملحوظ رکھا گیا تھا۔ یہ سب چیزیں آئندہ شمارے میں شائع ہوں گی اور مجھے امید ہے یہ حضرات میری نیت پر شک کرنے کی بجائے میری مجبوریوں پر مخلصانہ نظر کریں گے۔

اس شمارہ میں ایک مضمون ایسا ہے جس کا بظاہر جدید نظم سے براہ راست کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ مجتبیٰ حسین کا مضمون "نئی اور پرانی نسل" لیکن اس مضمون میں جن بنیادی مسائل سے بحث کی گئی ہے وہ اس دور کے ادیب اور شاعر کے مابین مشترک ہیں۔ یہ مضمون جدید ادبی مسائل کو بڑے واضح انداز میں پیش کرتا ہے۔

اس مضمون کا دوسرا حصہ عملی تنقید پر مشتمل ہوگا جو سوغات کے آئندہ شمارہ میں شائع ہوگا۔

اس شمارہ میں جدید نظم پر ایک مذاکرہ شامل ہے جس میں ضیا، جالندھری اور حمید نسیم نے حصہ لیا ہے۔ ٹیپ ریکارڈ کی ہوئی آپس کی اس باہمی گفتگو میں ایسی ایسی "سخن گسترانہ" باتیں آگئی ہیں جو بالعموم مضامین لکھتے وقت "ناگفتہ" رہجاتی ہیں۔ یہ مذاکرہ تھا در اصل ضیا، جالندھری اور حمید نسیم کے درمیان لیکن چونکہ میں بھی موجود تھا تو اِدھر اُدھر دو چار جگہ میری بھی آواز شامل ہو گئی ہے۔

حمید نسیم بڑے اچھے غزل گو ہیں۔ بدقسمتی سے وہ ان شعرا ادبا میں سے ہیں جو پیدا ہوتے ہیں شعر و ادب کے لئے لیکن زندگی گزار دیتے ہیں فائلوں کے درمیان۔ لیکن مجھے یقین نہیں آتا کہ ان کی ملازمت انہیں پوری طرح ہضم کر سکے گی۔ اس کا ثبوت یہ مذاکرہ ہے اور وہ غزلیں جو ان کی ادبی زندگی کی تجدید کا پتہ دیتی ہیں۔

اس شمارہ کی ایک اور خاص چیز ہندی کی نظموں کا حصہ ہے۔ اردو شاعری کی نفاست، تغزل اور گھلاوٹ کے رسیا ان نظموں کے "کھردرے پن" اور ناہموار اندازِ بیان کو شاید آسانی سے پسند نہ کر سکیں لیکن یہ نظمیں آشاعر ورتباتی ہیں کہ (Poetic sensibility) شعری احساس کے لئے "شاعرانہ" انداز بیان یا "موزونی" ضروری نہیں ہوتی۔ اور پھر ویسے بھی ایک اہم معاصر زبان کے جدید شعری رجحانات سے باخبر ہونا ضروری ہوتا ہے۔ اس حصہ کے لئے میں باقر مہدی، گرلیش چندر اور مقبول عالم کا ممنون ہوں۔

اس نمبر کے بارے میں تفصیلی اور بے لاگ آرا کا مجھے انتظار رہے گا اور انہیں آئندہ شمارے میں نظم نمبر کے ضمیمے میں شامل کیا جائے گا۔

محمود ایاز
مدیر "سوغات" بنگلور

"کاشانۂ اردو" کراچی چودہ سال سے بچوں کیلئے ایک ماہنامہ "میرا رسالہ" پابندی سے شائع کر رہا ہے

میرا رسالہ

جسے اس کے معیاری اور دلچسپ مضامین نظم و نثر اور خوبصورت گیٹ اپ کی وجہ سے سب ہی پسند کرتے ہیں

اور اب اپنا

کہانی نمبر

پیش کر رہا ہے

چند لکھنے والے

بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق — شاہد احمد دہلوی — عصمت چغتائی — ابوالفضل صدیقی

کرشن چندر — غلام عباس — شفیق الرحمٰن — شوکت صدیقی

ڈاکٹر احسن فاروقی — واجدہ تبسم — شاد عارفی — اشرف صبوحی

جمیل جالبی — آمنہ ابوالحسن — اقبال متین — رام لعل

ابن انشا — قیوم نظر — سلام مچھلی شہری — شیام سندر

غلام الثقلین نقوی — راجہ مہدی علی خاں — عادل رشید — فہمیدہ اختر

سلیم احمد — انور عنایت اللہ — بلراج کومل — رعنا اکبرآبادی

م۔م۔ راجندر — نریش کمار شاد — ابوظفر صہبا — منظر ایوبی

محبوب خزاں — احمد جمال پاشا — مسلم ضیائی — زکی انور

بشیشر پردیپ — الیاس سیتاپوری — سلیم تمنائی — ہنس راج رہبر

کیفا امروہوی — حسنین کاظمی — انور خواجہ — نعیم اقبال

رتن سنگھ — افسر آذر — سمیع انور — نسیم درانی اور دوسرے

یہ ضخیم اور خوبصورت کہانی نمبر سالانہ خریداروں کو بلا قیمت دیا جائے گا۔ سالانہ قیمت: تین روپے

ایجنٹ حضرات اپنے آرڈر سے فوراً مطلع فرمائیں

کاشانۂ اردو پوسٹ بکس ۳۰۲ کراچی ۳

کیا آپکو نیا دور نے کبھی مایوس کیا ہے؟

اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو

"نیا دور" کا آئندہ شمارہ پڑھنا ہرگز نہ بھولئے

جو طویل کہانی نمبر ہے

نیا دور کے اس شمارے میں آپ کے بیشتر پسندیدہ افسانہ نگار حصہ لے رہے ہیں

چند لکھنے والے

سیتاہرن — قرۃ العین حیدر
مرجھائی بیل — انور عظیم
سیاہ سورج سفید سائے — خواجہ احمد عباس
آیا بسنت سکھی — واجدہ تبسم
تری دلبری کا بھرم — عزیز احمد
یکے از الف لیلہ — ضمیر الدین احمد
سرخ گلاب — غلام عباس
مجو بھیا — قاضی عبدالستار
دھارا — ابوالفضل صدیقی
ایک محبت کی کہانی — غازی صلاح الدین
زمین کے نیچے — انور
اور دوسرے

یہ ساری کہانیاں غیر مطبوعہ ہیں

ایجنٹ حضرات اپنے آرڈر سے فوری مطلع فرمائیں

منیجر نیا دور۔ پیر الٰہی بخش کالونی۔ کراچی ۵

مکرمی سلام مسنون

آپ کو یہ جان کر یقیناً مسرت ہوگی کہ ہم نے ملک کے نامور مصنفوں کے ناول بڑے اچھے گٹ اپ کے ساتھ شائع کرنے کا پروگرام بنایا ہے اس سلسلے کی پہلی کڑی تین بہترین ناولوں کی شکل میں پیش خدمت ہے۔

۱۔ "میمونہ" از رئیس احمد جعفری

یہ عہد ہارون الرشید کا ایک اسلامی تاریخی ناول ہے۔ یوں تو رئیس احمد جعفری نے سیکڑوں ناول لکھے ہیں جو بے حد مقبول ہوئے۔ لیکن "میمونہ" جعفری صاحب کا ایک شاہکار ناول ہے بڑا سائز ۸/۲۳×۱۸ سفید کرنا ٹلی کاغذ بے رنگا گرد پوش نفیس جلد کے ساتھ قیمت صرف آٹھ روپئے رکھی گئی ہے۔

۲۔ "چیلنج" از قیسی رام پوری

"چیلنج" ملک کے عظیم ناول نگار قیسی رام پوری کا شاہکار ناول ہے اس بلند پایہ ناول میں قیسی صاحب نے ملکی غذائی صورت حال سے لیکر عشق و محبت تک کو چیلنج کیا ہے۔

دنیا کے کسی مصنف نے آجتک وقت کو چیلنج دینے کی جرأت نہیں کی ہے مگر ہمیں فخر ہے کہ ایک پاکستانی محب وطن مصنف نے صرف اپنی ذات اور قوم کی ہمت مردانہ کا آسرا لے کر بخت زمانہ کو دعوت مبارزت دی ہے۔

دنیا کی دوسری زبانوں میں بھی آجتک چیلنج کی ٹکر کا کوئی ناول شائع نہ ہوا ہوگا سائز ۱۶/۳۰×۲۰ سفید کرنا ٹلی کاغذ اعلیٰ کتابت عمدہ چھپائی سہ رنگا سرورق کے ساتھ قیمت ساڑھے سات روپے بچاس پیسے رکھی گئی ہے۔

۳۔ "فسانہ" از عشرت رحمانی

آپ کسی غلط فہمی میں مبتلا نہ ہوئے "فسانہ" نام ہے عشرت رحمانی کے تازہ ترین ناول کا جیسا انوکھا نام ہے ویسا ہی انوکھا اور عجیب و غریب ناول ہے ۱۶/۳۰×۲۰ نفیس کاغذ عمدہ لکھائی چھپائی سہ رنگا گرد پوش کے ساتھ صرف تین روپئے رکھی گئی ہے۔

ہم آپکے قیمتی آرڈر کے منتظر رہیں گے۔

کمیشن ۳۳ فیصد ایف۔ او۔ آر دیا جائے گا۔

نیازمند: منیجر بک لینڈ کراچی

بک لینڈ

طابع، ناشر، کتب فروش ۱۲ محمد بلڈنگ۔ ہرمزجی اسٹریٹ بندر روڈ کراچی ۲

نقش کراچی

سہ

ادبی ڈائجسٹ

نقش، ہر ماہ معیاری رسائل سے انتخاب پیش کرتا ہے

نقش، کو پاک و ہند کے عظیم فنکاروں کا تعاون حاصل ہے

سالانہ	قیمت
بارہ روپے	ایک روپیہ

کاشانۂ اردو پوسٹ بکس ۳۰۲ کراچی ۳

فون نمبر ۷۰۱۵۶

آئندہ شمارے کی ایک جھلک

راجندر سنگھ بیدی، غلام عباس، ضمیر الدین احمد۔ انور کے افسانے

اونا موتو کی معرکۃ الآرا کہانی کا ترجمہ

سارتر کے تازہ ڈرامے "LOSER WINS" پر حسن عسکری کا مضمون

"LOSER WINS" کے بارے میں سارتر سے پوسیانی کے حالیہ انٹرویو کا ترجمہ

شاعری کی زبان پر آل احمد سرور کا مضمون

"نئی نسل" کی ادبی پیداوار پر مجتبیٰ حسین کی عملی تنقید

جدید نظم نمبر کا ضمیمہ (مضامین اور نظمیں)

تازہ ترین مطبوعات پر تفصیلی تبصرے

ضخامت:۔ دو سو صفحات — قیمت ۲ دو روپے

سالانہ چندہ آٹھ روپے۔ معہ رجسٹری خرچ دس روپے

مقام اشاعت

پاکستان میں	ہندوستان میں
اسوسی ایٹڈ پرنٹرس بی۔ ۲۹ S.I.T.E	۲۷ ر کلائن روڈ۔ بنگلور ۵
منگھو پیر روڈ۔ کراچی ۱۶	انڈیا

مصنف: ایڈمنڈ ولسن

ترجمہ: ضمیرالدین احمد

علامت نگاری

ہم عصری ادب کے چند رجحانات کی ابتداء کا کھوج لگانا اور جدید ہم عصر ادیبوں کے ہاں ان رجحانات کی ترقی کا بیان اس کتاب کا مقصد ہے جو لوگ اس موضوع سے واقف ہیں انکو وہ توضیحات جو میں نے اس باب میں پیش کی ہیں مبتدیانہ نظر آئینگی۔ مگر میرا خیال ہے کہ بحیثیت ایک کلیہ کے یہ بات ابھی تک درست ہے کہ ان کتابوں کے وہ ذرائع اور بنیادی اصول بہت کم سمجھے گئے ہیں جو پچھلی جنگ کے بعد (اس موضوع پر) سب سے زیادہ بحث و مباحثے کا سبب بنے۔ عمومی طور پر ابھی تک اس بات کا احساس نہیں ہوا ہے کہ T.S ELIOT — JAMES JOYCE - W. B. YEATS PAUL VALERY اور MARCEL PROUST - GERTRUDE STEIN جیسے لکھنے والے ایک خود شعوری اور بہت اہم ادبی تحریک کے دورِ عروج کے نمائندے ہیں۔ اور اگر ہمیں اس بات کا احساس ہو بھی گیا ہے کہ ان ادیبوں میں کوئی قدر مشترک ہے اور یہ کہ یہ ایک ہی مدرسے کے نمائندے ہیں تب بھی ہم اس مدرسے کی خصوصیات کے بارے میں کچھ مبہم سے رہے ہیں۔

بہرحال ان مسائل کا جو رومانی تحریک نے انیسویں صدی کے اوائل میں اٹھائے تھے آج ہمارے ذہنوں میں ایک کافی واضح تصور موجود ہے۔ ہم آج بھی کلاسیکیت اور رومانیت پر بحث کرتے ہیں اور جب ہم عصری ادب کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اکثر انہی اصطلاحات کا سہارا لیتے ہیں جو کلاسیکیت اور رومانیت کی بحث میں استعمال ہوتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ تحریک جو ہمارے زمانے میں اپنے عروج کو پہنچی ہے نہ رومانی تحریک کی محض ایک گھٹیا شکل ہے اور نہ اسکی واضح صورت بلکہ اس کی جوڑی دار ہے، ایک ہی جزر کا دوسرا سیلاب ہے۔ جزر کا استعارہ بھی گمراہ کن ہے۔ دراصل آج جو تحریک ہمارے سامنے ہے وہ ایک مختلف تحریک ہے، جو مختلف حالات کی پیداوار ہے اور جسکو سمجھنے کے لئے مختلف اصطلاحات کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ سب جانتے ہیں۔ رومانیت فرد کی بغاوت تھی۔ یہ ردِ عمل بھی اس کلاسکیت کے خلاف جو سیاسیات اور اخلاقیات کے میدان میں بحیثیت کل سماج کی طرف متوجہ ہونے سے اور آرٹ کے میدان میں معروضیت کے آدرش سے منسوب تھی۔ "LE MISANTHROPE" - "THE WAY OF THE WORLD" - "BERENICE" اور "GULLIVER'S TRAVELS" - میں فنکار نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ بد ذوقی ہوگی کہ وہ اپنے ہیرو کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کرے یا اپنے ہیرو کے کارناموں کو اپنا بنا کر پیش کرے۔ یا قاری اور قصے کے درمیان مخل ہو کر اپنے جذبات کا اظہار کرے۔ مگر "RENE" "PRELUDE" اور "CHILDE HAROLD" "ROLLA" میں لکھنے والا یا تو خود اپنا ہیرو ہے یا صاف صاف اپنے ہیرو سے ہم آہنگ ہے اور ان کتابوں میں لکھنے والے کی شخصیت اور اسکے جذبات دلچسپی کا مرکز بنا کر پیش کئے گئے ہیں۔ RACINE - MOLIERE - CONGREVE اور SWIFT کا ہم سے یہ تقاضہ ہے کہ ہم ان کی تخلیقات میں دلچسپی لیں۔ مگر CHATEAUBRIAND - MUSSET - BYRON اور WORDSWORTH کا ہم سے یہ تقاضا ہے کہ ہم ان میں دلچسپی کا اظہار کریں۔ اور ان کے اس تقاضے کی اساس فرد کی بنیادی اہمیت ہے۔ وہ حکومت۔ اخلاقیات۔ رسم و رواج۔ اکاڈمی اور مذہب۔ یعنی بحیثیت مجموعی سماج کے خلاف فرد کے حقوق کا تحفظ کرتے ہیں۔ رومانی ادیب تقریباً ہمیشہ باغی ہوتا ہے۔

[رومانی تحریک کی وہ تعریف جو A.N. WHITEHEAD نے اپنی کتاب "SCIENCE AND THE MODERN WORLD" میں کی ہے اس مسئلے پر کافی روشنی ڈالتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ رومانی تحریک دراصل سائنسی خیالات بلکہ میکانکی خیالات کے خلاف ایک ردِ عمل تھی جن کو سائنسی تحقیقات نے جنم دیا۔ یورپ میں سترھویں اور اٹھارویں صدیاں ریاضی اور طبیعات کے نظریے کی ترقی کا دور تھیں۔ اور اس دور کے ادب میں جسے عموماً کلاسیکل دور کہا جاتا ہے DESCARTES اور NEWTON کا اتنا ہی اہم اثر تھا جتنا کہ خود کلاسیکی ادب کا۔ علم ریاضی اور علم نجوم کے ماہرین کی طرح اس زمانے کے شاعر ساری کائنات کو ایک مشین کا درجہ دیتے تھے جو منطقی قوانین کی پابند ہو اور جسے اسباب و علل کی رو سے سمجھا جا سکے۔ اس نظام میں خدا کی حیثیت محض ایک گھڑی ساز کی سی تھی جس کا وجود محض گھڑی بنانے کے

لئے رہا ہوگا۔ لوگ سماج پر بھی اس نظریے کا اطلاق کرتے تھے جیسے LOUIS XIV اور امریکن دستور سازوں کے نقطۂ نظر سے سیاروں کے نظام یا ایک قابلِ اعتبار مشین کا روپ دھار لیا تھا۔ لوگ انسانی فطرت کو جذبات سے عاری ہو کر پرکھا کرتے تھے تاکہ ان اصولوں کا پتہ لگائیں جس کی بنیاد پر یہ کام کرتی ہے لہٰذا RACINE کی اقلیدسی تمثیلیں اور POPE کے متوازن اشعار علم الطبیعات کے ماہروں کی ہندسی اشکال (THEOREMS) کے دوش بدوش چلتے ہیں۔

مگر آخر کار یہ محسوس کیا جانے لگا کہ ایک اٹل۔ میکانکی نظام کا تصور ایک قسم کی بندش۔ ایک قسم کی رکاوٹ ہے۔ حیاتِ انسانی کے بہت سے پہلو اس تصور سے خارج ہیں بلکہ حیاتِ انسانی کی جو تعریف یہ تصور پیش کرتا وہ تجربے سے ہم آہنگ نہیں۔ رومانی ادیبوں کو اپنے تجربے کے چند ایسے پہلوؤں کا شدت سے احساس ہوا جن کا تجزیہ کرنا یا جنکی گھڑی کی طرح چلتی ہوئی دنیا کے نظریے کے مطابق وضاحت کرنا ناممکن تھا۔ کائنات ایک مشین نہیں تھی بلکہ ایک ایسی چیز تھی جو مشین سے زیادہ پراسرار اور مشین سے کم منطقی تھی۔

"THE ATOMS OF DEMOCRITUS
AND NEWTON'S PARTICLES OF LIGHT
ARE SANDS UPON THE RED SEA SHORE,
WHERE ISRAEL'S TENTS DO SHINE SO BRIGHT!"

بلیک پہلے ہی اٹھارویں صدی کے طبیعاتی نظریے کو حقارت کے ساتھ رد کر چکا تھا۔ اور ورڈز ورتھ کے نزدیک اسکے لڑکپن کے دیہات نہ زراعت سے ہم معنی تھے اور نہ تو کلاسیکی IDYLLS سے۔ بلکہ وہ ایک روشنی تھے جو بحر و بر پر پہلے کبھی نہیں دیکھی گئی تھی۔ رومانی شاعر جب اپنی روح میں جھانک کر دیکھتا تھا تو اسے ایک ایسی چیز نظر آتی تھی جسے (وہ محسوس کرتا تھا) تجزیہ کر کے انسانی فطرت کے چند ایسے اصولوں کے سانچوں میں نہیں ڈھالا جا سکتا جیسے ـــــ LA ROCHEFOUCAULD کے "MAXIMS"۔ اسے نظر آتا تھا۔ تضاد، فینسی اور کشمکش۔ پھر وہ یا تو ورڈز ورتھ اور بلیک کی طرح علم الطبیعات کے ماہروں کی میکانکی کائنات کے مقابلے میں اس ذہن کی اعلیٰ حقیقت کا اثبات کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ اور یا بائرن یا ALFRED DE VIGNY کی طرح اس میکانکی کائنات کا انسان سے لاپرواہ ایک خارجی حقیقت تسلیم کرتے ہوئے اپنی طوفانی، سر خم نہ کرنیوالی روح کے ڈیرے اسکے سامنے گاڑ دیتا تھا۔

بہرصورت۔ رومانی شاعر کی توجہ کا مرکز ہمیشہ تو ــــ

آتا ہے ـــ فرد کی حیات ہے یا ـــ جیسا کہ ہم بائرن کے ہاں دیکھتے ہیں ـــ فرد کی قوتِ ارادی ہے اس نے انسانی زندگی کے اسرار، اس کی کشمکش اور اس کے تضاد کو بیان کرنے کے لئے ایک نئی زبان ایجاد کی ہے اور وہ ادب کے میدان کو اس کائنات سے جس کا تصور ایک مشین کے طور پر کیا گیا تھا، اس سماج سے، جس کا تصور ایک نظام کے طور پر کیا گیا تھا ہٹا کر فرد کی روح میں لے گیا ہے۔

WHITEHEAD کہتا ہے کہ جو کچھ وقوع پذیر ہوا ہے وہ دراصل ایک فلسفیانہ انقلاب ہے۔ سترھویں صدی کے وہ سائنسدان جنہوں نے کائنات کو ایک مشین کے طور پر پیش کیا تھا اس نتیجے کے اخذ ہونے کا سبب بنے تھے کہ انسان فطرت سے مختلف چیز ہے۔ ایک ایسی چیز ہے جسے کائنات میں باہر سے داخل کیا گیا ہے اور جس کے لئے کائنات ہمیشہ اجنبی رہیگی مگر ورڈز ورتھ جیسے رومانی شاعر نے اس مفروضے کے جھوٹ کو محسوس کر لیا ہے۔ اسنے محسوس کیا ہے کہ دنیا مختلف اجزاء سے مل کر بنی ہے یہ کہ سیارے، پہاڑ، نباتات اور انسان سبھی فطرت کے زمرے میں آتے ہیں۔ اور یہ کہ ہم جو کچھ ہیں، جو کچھ دیکھتے ہیں، جو کچھ سنتے ہیں، جو کچھ محسوس کرتے ہیں اور جو کچھ سونگھتے ہیں وہ سب ایک دوسرے سے اس طرح منسلک ہیں کہ انہیں جدا نہیں کیا جا سکتا ہے ـــ سب کچھ ایک عظیم وجود میں مدغم ہیں ـــ جو لوگ رومانیوں کا مذاق اڑاتے ہیں وہ یہ سوچنے میں حق بجانب نہیں کہ منظر اور شاعر کے جذبات میں کوئی قریبی تعلق نہیں۔ WHITEHEAD کہتا ہے کہ جھیلیں اور پہاڑ اور فرد کے احساسات دراصل دو مختلف اور متضاد حقیقتیں نہیں۔ انسانی احساسات اور بے جان اشیاء ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ساتھ ساتھ ایک ایسے انداز سے ترقی پذیر ہوتی ہیں جسکا کوئی صحیح تصور وہ مسلمہ قوانین ہمیں پیش نہیں کر سکتے جو اسباب و عمل ذہن اور مادہ اور جسم اور روح کو مختلف متضاد حقیقتیں تسلیم کرتے ہیں۔ لہٰذا رومانی شاعر، اپنی الجھی ہوئی مگر نور پھیلانے والی زبان اور اپنی ہمدردیوں اور اپنے جذبات کے ساتھ جو گویا اسے اس کے ماحول میں ضم کر دیتے ہیں فطرت کے بارے میں ایک نئے اندازِ نظر کا پیغمبر ہے۔ وہ اشیاء کو ویسے بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ دراصل ہیں۔ شاعری کی امیجری میں انقلاب درحقیقت علم مابعد الطبیعات میں انقلاب ہے۔

WHITEHEAD نے قصے کو یہاں ختم کر دیا ہے۔ مگر اسنے آنیوالے واقعات کی کلید فراہم کر دی ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں سائنس نے نئی ترقیاں کیں اور میکانکی خیالات کا پھر رواج ہو گیا۔ مگر اس دفعہ ان کی آمد ایک مختلف راستے سے ہوئی۔ اس بار یہ خیالات ریاضی اور طبیعات کے راستے نہیں بلکہ علم الحیات کے راستے سے آئے۔ یہ نظریۂ ارتقاء کا اثر تھا کہ انسان کو اس بلند درجے سے گھسیٹ کر جہاں رومانیوں نے اسے پہنچانے کی کوشش کی تھی ایک بے بس و لاچار جانور کے درجے پر لایا گیا جو ایک بار پھر اس کائنات

میں بہت حقیر تھا اور ان قوتوں کے رحم و کرم پر تھا جو اسے گھیرے ہوئے تھیں۔ اب انسانیت ماحول اور
وراثت کی اتفاقیہ پیداوار مانی جا رہی تھی جس کی توضیح انہی اصطلاحات کی مدد سے کی جا سکتی تھی۔ ادب میں
اس نظریے کا نام فطرت نگاری پڑا۔ اور زولا جیسے ناول نگار اس پر عمل پیرا ہوئے جو یہ سمجھتے تھے کہ ناول کو
ترتیب دینا مثل تجربہ گاہ میں کام کرنے کے ہے۔ ناول نگار کا کام صرف اپنے کرداروں کے لئے ایک خاص
ماحول اور خاص موروثی صفات مہیا کر کے ان کے ردِ عمل پر نظر رکھنا ہے۔ اور TAINE جیسے تاریخ نگار
اور نقادوں کا کہنا تھا کہ نیکی اور بدی بالکل اسی طرح خود حرکتی تحریکات کی پیداوار ہیں جس طرح ALKALIS
اور ACIDS یہ لوگ ان ممالک کے جغرافیائی اور موسمی حالات کا مطالعہ کر کے جہاں ان کی تخلیق ہوئی تھی
ادبی شہ پاروں کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کرتے تھے۔

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ فطرت نگاری کی تحریک ڈاروِن کے نظریۂ ارتقاء کے پیٹ سے پیدا ہوئی۔
انیسویں صدی کے وسط میں 'نظریۂ ارتقاء کے اثر سے بالکل آزاد' رومانیوں کی جذباتیت اور ان کے
ضبط اور نظم کے فقدان کے خلاف اور کلاسیکیت کی معروضیت اور سخت کوشی کی سمت ایک ردِ عمل
شروع ہو چکا تھا۔ اس ردِ عمل کی سب سے بڑی خصوصیت ایک قسم کا سائنسی مشاہدہ تھا جو علم حیاتیات کے
مشاہدے سے بہت ملتا جلتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ PARNASSIAN گروہ کے شعراء نے اسے
اپنا مقصد سمجھا تھا کہ تاریخ اور فطرت کے واقعات کی عینی صداقت اور معروضیت کے ساتھ ممکن ہو
مکمل بے جان شعروں میں تصویر کشی کریں۔ اس طرز شاعری کی سب سے مشہور مثال LECONTE
DE LISLE کی وہ نظم ہے جس میں چند ہاتھی ایک ریگستان کو پار کر رہے ہیں۔ ہاتھی ایک کلاسیکی وقار
اور شان کے ساتھ نظر آتے ہیں اور اوجھل ہو جاتے ہیں اور بس۔ شاعر کا کام یہاں ختم ہو جاتا ہے۔

فطرت نگاری کی طرف اس ردِ عمل کی انگریزی شاعری سے واضح مثالیں دینا اتنا آسان نہیں۔ رومانی
تحریک کے بعد انگریزوں نے ادبی طریقوں میں انیسویں صدی کے اواخر تک کسی خاص دلچسپی کا اظہار نہیں
کیا۔ مگر انگلینڈ میں حقیقت نگاری کی طرف ایک رجحان شروع ہو چکا تھا۔ حالانکہ اس میں
PARNASSIANS کی کلاسیکی ہیئت کا شائبہ بھی نہیں ملتا لیکن براؤننگ رومانیوں سے زیادہ عالمانہ
انداز سے کم رنگین طریقے سے تاریخی واقعات کو نئے معنی پہنانے کا عادی تھا۔ اور جب وہ ہم عصری
زندگی کا ذکر کرتا تھا تو اس کے ہاں کم از کم اتنی حقیقت نگاری ملتی تھی جتنی وکٹورین عہد کے ناول نگاروں کے
ہاں جو خود بغیر اس امر کو محسوس کئے زولا کی نہج پر چل رہے تھے۔ ہمیں ٹینی سن کے ہاں جو نظریۂ ارتقاء سے
بہت متاثر تھا صاف صاف اس درست بیانی اور پابندیٔ ہیئت کی جھلکیاں نظر آتی ہیں جو فرانسیسی شعراء

کے ہاں ملتی ہیں حالانکہ ٹینی سن کے ہاں سنگلاخیت کم اور نکھار زیادہ ہے۔

لیکن فطرت نگاری اپنے نقطۂ عروج کو شاعری میں نہیں، نثر میں پہنچی۔ ابسن کے ڈرامے اور فلابیر کے ناول اس نئی کلاسیکیت کے دوسرے دور کے شہ پارے ہیں جیسے راسین اور سوفٹ دورِ اول کے تھے۔ سترھویں صدی کے لکھنے والوں کے فن کی طرح فلابیر اور ابسن کا فن بھی قطعاً غیر شخصی اور خارجی ہے۔ فلابیر اور ابسن دونوں کی پرورش رومانیت پر ہوئی تھی۔ فلابیر نے جب "SAINT ANTOINE" لکھنا شروع کی تھی تو یہ ایک رومانی چیز تھی۔ بعد میں اسنے اس میں کافی کانٹ چھانٹ کر کے اسے زیادہ سنجیدہ بنادیا۔ اور یہ اسی سنجیدہ صورت میں چھپی۔ اور ابسن نے نثر میں حقیقت پسندانہ تمثیلیں لکھنے سے پہلے نظم میں فاؤسٹی قسم کی "BRAND" اور "PEER GYNT" لکھی تھیں ان میں سے ہر ایک نے رومانیت سے ابتدا کر کے اپنے لئے ایک نئے نظم اور نئے نقطۂ نظر کا ارتقاء کیا۔ "MADAME BOVARY" نہ صرف وکٹر ہیوگو کے ناولوں سے مختلف طور پر لکھا اور ترتیب دیا گیا ہے بلکہ ایک رومانی شخصیت پر معروضی تنقید بھی ہے اور ابسن زندگی بھر ان حالتوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنائے رہا جو اپنی ذات کے حقوق کے بنیادی طور پر رومانی تصور اور سماج کے حقوق کے تصور میں کشمکش کا نتیجہ ہوتی ہیں۔

مگر ابسن کی بعد کے دور کی نثری تمثیلوں میں اس کی ابتدائی ڈرامائی نظموں کے جن اور بھوت بورژوا گھرانوں میں داخل ہونا شروع ہو گئے ہیں۔ یعنی فطرت نگار اسباب پر مجبور کر دیا گیا ہے کہ خود اپنے سانچے میں سوراخ ڈالے۔ رومانیت کی شاندار۔ الجھی ہوئی اور موہوم دنیا کو ٹھونک پیٹ کر ایک منظم دنیا کی شکل دیدی گئی تھی لیکن اب فطرت کا معروضی نقطۂ نگاہ، اور وہ مشینی قسم کی تکنیک جو اسکی ہم رکاب تھی شاعر کے تصور کی اڑان میں مخل ہونا شروع ہوتے ہیں اور اس کے محسوسات کے اظہار کے لئے ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔ لکھنے والے کے ہاں کھنچاؤ نظر آنا شروع ہو جاتا ہے اور قاری اس کھنچاؤ سے اکتا جاتا ہے۔ LECONTE DE LISLE نے HUYSMANS کو "بلند بانگ دھات کے برتن بیچنے والا" کہا تھا۔ اور ہمیں یاد ہے کہ ورڈزورتھ نے کن الفاظ میں پوپ کی تنقیص کی تھی۔ اب ادب پھر سائنسی اور کلاسیکی قطب سے ٹکرا کر شاعرانہ اور رومانی قطب کی طرف واپس آرہا ہے۔ اور انیسویں صدی کے اواخر کا یہ دوسرا ردِّعمل — اس رومانی ردِّعمل کا جوڑی دار جو اٹھارویں صدی کے اواخر میں وقوع پذیر ہوا تھا۔ فرانس میں علامت نگاری کے نام سے مشہور ہوا۔

ادبی تاریخ لکھتے وقت اسباب کا خیال رکھنا چاہیے کہ کہیں قاری پر یہ تاثر نہ ہو کہ یہ تحریکیں اور

ان کے ردِ عمل لازماً ایک متعین طریقے سے ایک دوسرے کے بعد وقوع پذیر ہوتی ہیں جیسے کہ دلی کے بعد رات گویا اٹھارویں صدی کی عقلیت کو انیسویں صدی کی رومانیت نے مار بھگایا۔ یہ رومانیت اس وقت تک میدانِ ادب پر قابض رہی جب تک کہ فطرت نگاری نے اس کے پیر نہیں اکھاڑ دیئے اور گویا پھر ملارمے اور راں بو نے فطرت نگاری کو بموں سے اڑا دیا۔ ہوتا دراصل یہ ہے کہ نظریات اور طریقوں کے ایک پرے پر ایک دوسرا پرا بالکل غالب نہیں آجاتا۔ برعکس اسکے ایک پرا دوسرے پرے کی سخت مخالفت کے باوجود زندہ رہتا ہے۔ لہٰذا ایک طرف تو فلابیر کی نثر رومانیت کے نازک خواص کی مدد سے سننا، دیکھنا اور محسوس کرنا سیکھتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ رومانی مزاج پر نکتہ چینی کرتا ہے اور اسے نظم سکھاتا ہے۔ اور دوسری طرف ایک مدرسے کے کچھ ادیب بیرونی اثرات قبول کئے بغیر اس مدرسے کے طریقوں پر کاربند رہتے ہیں اور اسکے امکانات کو حتی المقدور بروئے کار لاتے ہیں حالانکہ ان کے علاوہ اور تمام ادیبوں نے اس مدرسے کو خیرباد کہہ دیا ہے۔

میں نے جان کر ایسے ادیبوں کا حوالہ دیا ہے جو کسی رجحان یا مدرسے کی خالص ترین اور سب سے زیادہ ترقی یافتہ شکل کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ اب ہمیں کچھ ایسے رومانیوں کی طرف توجہ کرنی چاہیے جو کچھ صورتوں میں رومانیت کو اس مقام سے بھی آگے لے گئے، جہاں شاتو بریاں یا سینٹ یا ورڈز ورتھ یا بائرن لے گئے تھے۔ جو علامت نگاری کے پیش رو بن گئے اور جن کا بعد میں اس تحریک کے اولیاء میں شمار کیا گیا۔

ان میں سے ایک وہ فرانسیسی ادیب تھا جو اپنے کو GERARDDE - DE - NERRAL کہتا تھا۔ اس پر کبھی کبھی پاگل پن کا دورہ پڑتا تھا۔ اس کی عادت تھی کہ وہ اپنے احساسات اور تصورات اور خارجی حقیقت میں تمیز نہیں کرتا تھا۔ یہ عادت کسی حد تک اس کے پاگل پن کا نتیجہ تھی جب وہ ہوش و حواس میں ہوتا تب بھی اس کا یہ عقیدہ ہوتا (اور بلاشک WHITEHEAD اس کی اس مابعد الطبیعات سے اتفاق کرتا) کہ اس دنیا کا جو ہم کو اپنے اردگرد نظر آتی ہے ان چیزوں سے جن کا وجود ہمارے دماغوں میں ہوتا ہے بہت قریبی تعلق ہے۔ اس سے زیادہ قریبی جتنا کہ عام طور پر تصور کیا جاتا ہے۔ اور یہ کہ ہمارے خواب اور ہمارے واہمے ایک نامعلوم طور پر حقیقت سے منسلک ہیں۔ اپنے ایک سانیٹ میں "آسمان میں فطرت کے وجود" اور "سنسان مقامات کی ارواح" کا ذکر کر کے اور دیواروں میں جھلملیاں پڑی آنکھوں کے زندہ ہونے اور "پتھروں کی چھال کے نیچے ایک پاک روح" کا تصور کر کے وہ ورڈز ورتھ سے

بھی آگے نکل گیا ہے۔

لیکن علامت نگاری کا زیادہ اہم پیغمبر ایڈگر ایلن پو تھا عمومی طور سے یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے وسط میں امریکہ کے رومانی ادیب — پو۔ ہاتھورن۔ میل ویل۔ وہٹ مین حتیٰ کہ ایمرسن بھی چند اسباب کی بنا پر، جن کا تعین خالی از دلچسپی نہ ہوگا، علامت نگاری کی سمت بڑھ رہے تھے۔ اور علامت نگاری کی ابتدائی تاریخ میں اولین اہمیت کا ایک واقعہ بادلیئر کا پو سے روشناس ہونا تھا جب بادلیئر نے جو کہ رومانی تحریک میں دیر سے شامل ہوا تھا ۱۸۴۷ء میں پہلی مرتبہ پو کی چیزیں پڑھیں تو اس نے "ایک عجیب قسم کی ہلچل محسوس کی" اور جب اس نے امریکی رسالوں میں پو کی تحریروں کی تلاش شروع کی تو اسے ایسے افسانے اور نظمیں ملیں جن کو لکھنے کا، اس کے اپنے قول کے مطابق اس نے خود "مبہم اور غیر واضح طور پر ارادہ کیا تھا" تب سے پو میں اس کی دلچسپی جنون کی حد کو پہنچ گئی۔ ۱۸۵۲ء میں اس نے پو کی کہانیوں کے ترجموں کی ایک جلد شائع کی۔ اور اس کے بعد سے پو کے اثر نے فرانسیسی ادب میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ پو کی تنقیدی نگارشات نے علامت نگاری کی تحریک کے اولین قواعد فراہم کئے کیونکہ اس نے ایک نیا ادبی پروگرام مرتب کیا تھا جس نے رومانی ڈھیلے پن کی درستی کی اور رومانی افراط کا قلع قمع کیا اور ساتھ ہی ساتھ فطرت نگاری کو نہیں بلکہ انتہائی رومانی اثرات کو مقصد بنایا۔

یہ درست ہے کہ پو کی شاعری اور ایسی رومانی شاعری میں جس کی مثال کولرج کی KUBLA KHAN میں ملتی ہے، اور اس کی نثری نظموں اور ایسی رومانی نثر میں جس کی مثال ڈی کونسی کی نثر سے دی جا سکتی ہے بہت کچھ مشترک ہے۔ لیکن پو نے رومانیت کے چند پہلوؤں پر زیادہ زور دے کر اسے ایک مختلف تحریک بنانے میں مدد دی۔ مثلاً پو نے لکھا ہے کہ "میں جانتا ہوں کہ قطعیت کا فقدان بھی (شاعرانہ) موسیقی کا ایک جزو ہے۔ میرا مطلب ہے سچے نغماتی اظہار کا جزو ہے۔ قطعیت کا ایک تصور زا فقدان جو بوجہ مبہم ہونے کے روحانی اثر پیدا کرے" بعد میں موسیقی کی اس غیر قطعیت کے قریب تر آنا علامت نگاری کے اہم مقاصد میں سے ایک قرار پایا۔

قطعیت کے فقدان کا یہ اثر محض حقیقی اور خیالی دنیاؤں کو گڈمڈ کرنے سے نہیں بلکہ اس کے علاوہ مختلف حواس کے افعال کو خلط ملط کرنے سے پیدا کیا گیا۔ بادلیئر کے ہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ ہم پو کو اس کی ایک نظم میں تاریکی کی آمد کی آواز سنتے یا مندرجہ ذیل قسم کے احساسات بعد از موت کا ذکر کرتے پاتے ہیں: "رات آئی اور اس کی پرچھائیوں کے ساتھ ایک بھاری بے آرامی آئی۔ اس نے میرے

اعضاء کو ایک سست بوجھ تلے دبا دیا۔ یہ آسانی سے محسوس کی جا سکتی تھی۔ ایک کراہنے کی آواز بھی تھی جو دور سے آتے ہوئے لہروں کے شور سے مختلف نہ تھی مگر اس سے زیادہ مبہم تھی۔ یہ کراہنے کی آواز اس وقت آنا شروع ہوئی تھی جب شام کا اولیں دھندلکا پھیلا تھا۔ تاریکی گہری ہوئی تو یہ آواز بلند ہو گئی تھی۔ اچانک کمرے میں روشنیاں لائی گئیں۔ اور ہر چراغ کے شعلے میں سے نکل نکل کر ایک میٹھا راگ لگاتار میرے کانوں میں داخل ہوتا رہا۔"

پچھلی صدی کی چوتھی دہائی میں عقل سے بالاتر احساسات کو اس طرح علامتوں کے ذریعہ بیان کرنا ایک نرالی بات تھی ویسی نرالی جیسی کہ "ANNABEL LEE" اور "ULALUME" کی خواب آسا۔ غیر عقلی اور موسیقانہ شاعری تھی۔ انہوں نے فرانس میں ایک (ادبی) انقلاب لانے میں مدد دی۔ آجکے انگریزی بولنے والے قاری کے لئے پو کے اثرات کو سمجھنا شاید مشکل ہو۔ اور اگر وہ فرانس کی علامت نگاری کی تخلیقات کو جانچے تو شاید اسے تعجب ہو کہ ان تخلیقات پہ (فرانس میں) حیرت کا اظہار کیا گیا۔ ابہام کا انجماد۔ مرکب استعارے۔ جذبات اور ذہانت کا اتصال۔ اعلیٰ اور ادنیٰ اطوار کا سنگم۔ مادی اور روحانی اشیاء کی بے باک ملاوٹ ـــ یہ سب باتیں شاید اُسے بالکل بجا اور مانوس معلوم پڑیں۔ کیونکہ وہ سولھویں اور سترھویں صدی کی انگریزی شاعری میں ان چیزوں سے ہمیشہ واقف رہا ہے۔ شیکسپیئر اور ایلزبیتھن دور کے دوسرے آدمیوں نے بغیر کسی نظریے کی اختراع کئے ان سب چیزوں کا استعمال کیا ہے۔ کیا شاعری کی فطری زبان یہی نہیں ہے؟ کیا یہی وہ معیار نہیں ہے جس سے اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری ہٹ گئی اور جس کی طرف رومانی ادیب واپس آ گئے؟

مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ فرانسیسی شاعری کا ارتقاء انگریزی شاعری کے ارتقاء سے کافی مختلف طریقے پر ہوا ہے۔ MICHELET کا کہنا ہے کہ سولھویں صدی میں فرانسیسی ادب کا مستقبل RABELAIS اور RONSARD کے مابین معلق تھا اور اسے افسوس ہے کہ فتح RONSARD کی ہوئی کیونکہ فرانس میں RABELAIS انگلینڈ کے ایلزبیتھن ادیبوں کا ہم پلہ تھا۔ اور RONSARD (جو۔ بقول MICHELET ۔ فرانسیسی مزاج میں سب سے زیادہ گھٹیا۔ سب سے زیادہ خشک اور سب سے زیادہ روایتی چیزوں کا نمائندہ تھا) سنجیدگی۔ فصاحت اور پاکی کی اس کلاسیکی روایت کے بادا آدموں میں سے تھا جو مولیئر اور راسین کے ہاں اپنے عروج کو پہنچی۔ اگر اس کا فرانسیسی کلاسیکیت سے مقابلہ کیا جائے جو نشاۃ ثانیہ کے بعد سے اس ملک کے ادب پر حاوی رہی تو اٹھارویں صدی کی انگریزی کلاسیکیت ـــ جانسن اور پوپ کا زمانہ ـــ محض ایک مختصر اور بے اثر بے راہ روی نظر آتی ہے۔

اور انگریز قاری کے نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو فرانس میں رومانی انقلاب کی سب سے زیادہ بے باک جدتیں باوجود ان تمام شور و غل کے جو ان پر اٹھا تعجب انگیز حد تک معتدل نظر آئیں گی۔ فرانسیسی روایت اتنی پرانی اور اتنی سخت گیر تھی کہ اس کو توڑنا بہت مشکل تھا۔ جانسن اور پوپ کے باوجود کولرج، شیلے اور کیٹس کو محض مڑ کر ملٹن اور شیکسپیر کی طرف دیکھنا تھا جن کے گھنے جنگل ہمیشہ اٹھارویں صدی کے باسلیقہ باغات کے پرے نظر آرہے تھے۔ مگر والٹیر جیسا اٹھارویں صدی کا فرانسیسی شیکسپیر کو نہیں سمجھ سکتا تھا۔ اور کلاسیکی روایت میں لپٹے ہوئے انیسویں صدی کے اوائل کے فرانسیسی کے لئے ہیوگو کی شوکت بیانی - ایک سکینڈل تھی۔

فرانسیسی اتنے گہرے رنگوں اور الفاظ کے اتنے آزادانہ استعمال کے عادی نہیں تھے۔ مزید برآں فرانس کے رومانی شاعروں نے عروض کے وہ قواعد توڑے جو انگریزی شاعری کے قواعد سے کہیں زیادہ سخت گیر تھے۔ اس کے باوجود وکٹر ہیوگو، شیکسپیر، شیلے کی آزاد روش سے بہت دور رہا۔ دراصل جب تک علامت نگاری کی ابتدا نہیں ہوئی۔ فرانسیسی شاعری انگریزی شاعری کی روانی اور فینٹسی کو حاصل نہ کر سکی۔

علامت نگاری کی تحریک نے فرانسیسی عروض کے ان قواعد کو توڑا جنہیں رومانی ادیبوں نے ویسے کا ویسا چھوڑ دیا تھا اور آخر کار فرانسیسی کلاسیکیت کی اس فصاحت اور منطق کی روایت کا قلع قمع کرنے میں کامیاب ہو گئی جس کی رومانی ادیبوں نے کسی حد تک عزت کی تھی۔ فرانسیسی علامت نگاری کو بہت سے بیرونی اثرات نے پالا۔ جرمن، فلیمش، جدید یونانی اور سب سے زیادہ انگریزی۔ ورلین انگلینڈ میں رہ چکا تھا اور انگریزی اچھی طرح جانتا تھا۔ ملارمے انگریزی کا پروفیسر تھا۔ اور باؤدلیئر پو کے مضامین کا ترجمہ کر کے اس تحریک کو پہلا پروگرام دیا تھا۔ دو علامت نگار شاعر STUART MERILL اور FRANCIS VIELE – GRIFFIN امریکن تھے جو پیرس میں رہتے تھے اور فرانسیسی میں لکھتے تھے۔ ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ VIELE - GRIFFIN آج بھی ایک اہم شاعر مانا جاتا ہے۔ بات دراصل یہ تھی کہ وہ ایک ایسا کام کر گزرا تھا جس نے فرانسیسیوں کو متحیر اور مرعوب کیا اور جو شاید کسی فرانسیسی کے بس کا نہ تھا۔ اس نے قطعی طور سے کلاسیکی ALEXANDRINE کو جو اس وقت تک فرانسیسی شاعری کی بنیاد رہی تھی ختم کر دیا۔ بلکہ جیسا کہ انگریز قاری فوراً پہچان لیتا ہے اسے بالائے طاق رکھ کر فرانسیسی میں انگریزی بحروں کا استعمال شروع کر دیا۔ ان بحروں کو فرانسیسی "VERSE LIBRE" کہتے تھے مگر دراصل اس کی شاعری صرف اس حد تک آزاد تھی کہ اس کی بحروں کے ارکان میتھیو آرنلڈ اور براؤننگ کی کئی نظموں کی طرح غیر مساوی تھے۔

مگر جو چیز پو کو انگریزی بولنے والے ملکوں کے زیادہ تر رومانی ادیبوں سے ممیز کرتی ہے اسی نے

اسے فرانسیسیوں کے لئے خاص طور سے قابلِ قبول بنا دیا یعنی فن اور جمالیات کے نظریے سے اس کی دلچسپی انگریزوں سے کہیں زیادہ فرانسیسیوں نے ہمیشہ ادب کے مقابلے میں بحث و مباحثے سے کام لیا ہے وہ ہمیشہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب میں کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے۔ اور ان کی ادبی تنقید نے ہمیشہ ان کے باقی ادب کی راہ نمائی اور ترجمانی کی ہے۔ اور فرانس میں پہلی مرتبہ پو ادبی نظریے کا جس کی طرف اور کہیں زیادہ توجہ نہیں کی گئی، مطالعہ کیا گیا اور اس کی وضاحت کی گئی۔ گو کہ علامت نگاری کے اثرات اور اس کی ترکیبیں اس قسم کی تھیں جن سے انگریزی ادب واقف تھا اور گو کہ علامت نگار کہیں کہیں براہِ راست انگریزی ادب سے متاثر ہوئے تھے پھر بھی اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ چونکہ تحریک علامت نگاری فرانس میں شروع ہوئی تھی اس لئے اس کا فن اور جمالیات کا ایک نظریہ تھا جس نے اسے انگریزی ادب سے ممیز کیا۔ انگریزی ادب میں اگر کوئی ایسی شخصیت ملتی ہے جس کا تحریک علامت نگاری کے قائد ملارمے سے مقابلہ کیا جا سکتا ہے تو وہ کولرج ہے۔ پال والیری نے ملارمے کے بارے میں کہا ہے کہ چونکہ وہ اپنے زمانہ کا سب سے بڑا فرانسیسی شاعر تھا اس لئے وہ اپنے زمانہ کے سب سے زیادہ مقبول شعراء میں بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن ملارمے غیر مقبول شاعر تھا۔ وہ انگریزی پڑھا کر روزی کماتا تھا۔ لکھتا کم تھا۔ اور اس سے کم اپنی چیزیں شائع کرواتا تھا۔ عوام اس کا مذاق اڑاتے تھے اور اس کی برائیاں کرتے تھے اس کی شاعری کو بکواس کہتے تھے اور اس کی ضد اور سنجیدگی سے چڑھتے تھے۔ اس کے باوجود اپنے پیرس کے گھر سے جہاں وہ ہر منگل کو عصرانہ دیا کرتا تھا۔ اس نے اواخر صدی کے فرانسیسی اور انگریزی کے نئے لکھنے والوں پر یکساں ایک دور رس اثر ڈالا۔ اس کے ایک دوست کا کہنا ہے کہ ملارمے کو "اپنی داخلی زندگی کا غرور تھا" اس کی فطرت " صابر، مغرور اور تحکمانہ نرمی لئے ہوئے تھی"۔

ملارمے ادب کا سچا ولی تھا۔ اس نے اپنی زندگی کا ایک تقریباً ناممکن الحصول مقصد بنا رکھا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لئے وہ بغیر کسی قسم کا سمجھوتہ کئے اور بغیر اپنی توجہ کو بانٹے، کوشاں رہا۔ اس کی زندگی اس کوشش کے لئے وقف تھی کہ شاعری کی زبان کے ساتھ وہ کیا جائے جو پہلے کبھی نہیں کیا گیا۔ جیسا کہ ALBERT THIBAUDET نے کہا ہے وہ "شاعری کی حد پر ایک بے غرض تجربے میں مشغول تھا ــــ ایک ایسی حد پر جہاں کی ہوا میں دوسرے قسم کے پھیپھڑوں کے لئے سانس لینا ممکن نہیں"۔

اس تجربے کی نوعیت کیا تھی جس سے ملارمے کو اتنا شغف تھا اور جسے کئی اور لکھنے والوں نے دہرایا؟ علامت نگار دراصل کیا کرنا چاہتے تھے؟ پو کا ذکر کرتے وقت میں نے آپ کی توجہ مختلف حواس کے تجربات کے باہمگر اتحاد اور شاعری کے اثرات کو موسیقی کے اثرات کے قریب لانے کی کوشش کی طرف مبذول

گہرا ہی تھی۔ موسیقی کے اثرات کے سلسلے میں یہ بات بھی کہدوں کہ علامت نگار ذہنی شاعری پر ویگنر کا اثر اتنا ہی اہم تھا جتنا کہ کسی شاعر کا۔ اس وقت جبکہ رومانی موسیقی ادب کے بہت قریب آگئی تھی ادب موسیقی کی طرف کھینچنے لگا تھا۔ NARVAL کے سلسلے میں میں نے حقیقی اور خیالی اشیاء کے تضاد اور ایک طرف احساسات اور تصورات اور دوسری طرف جو کچھ ہم کرتے اور دیکھتے ہیں۔ اس میں تضاد کا ذکر بھی کیا تھا۔ علامت نگاری فطرت کے میکانکی نظریے اور انسان کے سماجی تصور کے خلاف دوسری بغاوت تھی اور اس کا رجحان یہ تھا کہ شاعری کو فرد کے احساسات اور جذبات کے بیان کے لئے اس سے زیادہ وقف کر دیا جائے جتنا کہ رومانی ادیبوں نے کیا تھا۔ دراصل اس تحریک نے کبھی کبھار شاعری کو شاعر کا اتنا نجی معاملہ بنا دیا کہ قاری اس کا مفہوم سمجھنے سے قاصر رہا۔ علامت نگاری کی خاص شکل اور اس کی لطافت کا اندازہ اسکے نام ہی سے لگایا جا سکتا ہے۔ اکثر یہ شکایت کی گئی ہے کہ یہ نام اس تحریک کے لئے ناکافی ہے اور اس کے چند پہلوؤں کے لئے نامناسب۔ یہ نام شاید انگریزی بولنے والے قاریوں کے لئے گمراہ کن ثابت ہو کیونکہ علامت نگاری کی علامتوں کی تعریف عام علامتوں کی تعریف سے ذرا مختلف طریقے پر کرنا پڑتی ہے۔ مثلاً جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے اور ستارے پٹیاں ریاستہائے متحدہ امریکہ کی۔ یہ علامت نگاری اس علامت نگاری سے بھی مختلف ہے جس کی مثال ڈانٹے کے ہاں ملتی ہے جانی پہچانی علامت نگاری مروجہ اور ٹکی بندھی ہوتی ہے۔ DIVINE COMEDY کی علامت نگاری مروجہ، منطقی اور متعین ہے۔ مگر علامت نگاری کے مدرسے کی علامتیں عموماً شاعر خود اپنی مرضی کے مطابق چنتا ہے اور یہ اس کے خیالات کی نشاندہی کا کام کرتی ہیں۔ یہ ان خیالات کا بہروپ ہوتی ہیں۔ ملارمے نے لکھا ہے کہ PARNASSIANS اشیاء کو ہمارے سامنے اس صورت میں پیش کرتے ہیں جس صورت میں وہ پائی جاتی ہیں۔ اس لئے ان کے ہاں اسرار کا فقدان ہے۔ وہ ذہن کو تخلیق کے خیال سے حاصل ہونے والی پر لطف خوشی سے محروم رکھتے ہیں۔ کسی شے کا نام لے دینے کے معنی یہ ہیں کہ نظم کے اس تین چوتھائی لطف کا خاتمہ ہو گیا جو اس چیز کو آہستہ آہستہ بوجھنے کے اطمینان سے حاصل ہوتا ہے۔ اشاریت ہی وہ چیز ہے جس سے تصور لطف اندوز ہوتا ہے۔"

لہٰذا اشیاء کی طرف اشارہ کرنا نہ کہ ان کا کھلا کھلا بیان کرنا علامت نگاروں کے اولین مقاصد میں سے ایک تھا۔ مگر ان کے نقطۂ نگاہ میں ملارمے کی مندرجہ بالا توضیح کے علاوہ اور بھی کچھ تھا۔ جو مفروضے علامت نگاری کی تحریک کی بنیاد تھے ان کی بنا پر ہم کچھ اس قسم کے نظریے کی تشکیل کر سکتے ہیں کہ بہ لحاظ ہر احساس ہمارے شعور کا ہر لمحہ ہر دوسرے لمحے اور احساس سے مختلف ہے۔ لہٰذا اپنے احساسات کو بعینہٖ ویسے جیسے کہ ہم انہیں محسوس کرتے ہیں عام ادب کی مروجہ اور عالمگیر زبان میں بیان کرنا ممکن ہے۔ ہر شاعر کی اپنی مخصوص شخصیت

ہوتی ہے اور اس کی زندگی کے ہر لمحہ کا ایک [illegible] خاص اجزائے ترکیبی۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ ایک ایسی خاص زبان کا کھوج لگائے۔ ایک ایسی خاص زبان ایجاد کرے جو اس کی شخصیت اور اس کے احساسات کے اظہار کی اہل ہو۔ ایسی زبان میں علامتوں کا استعمال ضروری ہے کیونکہ جو چیزیں اتنی مبہم اور اتنی تیزی سے گزر جانیوالی ہوں ان کا اظہار سیدھے سادے بیان کے ذریعے نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ صرف ایسے الفاظ اور امیجز کے یکے بعد دیگرے استعمال کے ذریعہ کیا جا سکتا ہے جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں مدد دیں۔ خود علامت نگار شاعری کے ذریعہ ویسے ہی اثرات پیدا کرنا چاہتے تھے جیسے موسیقی پیدا کرتی ہے اور یہ سمجھنے کی طرف راغب تھے کہ یہ امیجز موسیقی کے سروں کی طرح ایک تجریدی قدر کی مالک ہیں۔ لیکن ہماری گفتگو کے الفاظ موسیقی کے سر نہیں ہوتے ___ علامت نگاری کی علامتیں دراصل استعارے تھیں جنہیں ان کے موضوع سے جدا کر دیا گیا تھا۔ شاعری میں ایک حد سے آگے رنگ و صوت کو مقصود بالذات بنا کر ان کا لطف نہیں اٹھایا جا سکتا۔ بلکہ یہ پوچھنا پڑتا ہے کہ ان امیجز کا اطلاق کن چیزوں پر کیا جا رہا ہے۔ لہٰذا علامت نگاری کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ یہ سوچے سمجھے طریقوں کے ذریعہ نرالے شخصی احساسات کے بیان کی کوشش ہے۔

علامت نگاری کی تحریک شروع میں بڑی حد تک فرانس اور خاص کر ایک پُراسرار قسم کی شاعری تک محدود رہی۔ مگر جوں جوں وقت گزرتا گیا یہ سارے مغرب میں پھیل گئی اور اس کے اصولوں کا اطلاق اتنے بڑے پیمانے پر کیا جانے لگا جس کا اس کے بانی شاید ہی اندازہ لگا سکے ہوں گے۔

ایڈمنڈ ولسن نے ۱۸۹۷ء میں لکھا" اٹھارویں صدی کی عقلیت کے خلاف جو ردِ عمل ہوا وہ انیسویں صدی کی مادیت کے خلاف ردِ عمل سے گھل مل گیا۔ اور تحریکِ علامت نگاری جو جرمنی میں دیگنر کے ہاں تکمیل کو پہنچی۔ انگلینڈ میں PRE - RAPHAELITES کے ہاں اور فرانس میں VILLIGS DE L'ISLE - ADAM ۔ ملارمے اور ماترلنک کے ہاں اور جینے ابسن اور D'ANNUNZIO کے تصور میں کھلبلی مچادی، بلاشبہ وہ واحد تحریک ہے جو نئی باتیں کہہ رہی ہے۔"

آج جب ہم انگریزی ادب سے بحث کرتے ہیں تو تحریک علامت نگاری کا ذکر نہیں کرتے۔ ہم یہ بھی نہیں کرتے جیسا کہ پچھلی صدی کے آخر میں ایڈمنڈ نے کیا تھا کہ ان تمام ادیبوں کو جن کا اسنے ذکر کیا ہے تحریک علامت نگاری کے ادیب تصور کریں۔ مگر یہ سچ ہے کہ ملارمے اور اسکے ساتھی شاعروں کا اثر فرانس کے باہر دور دور تک اور لمبے عرصے تک محسوس کیا گیا۔ اور کچھ عرصے سے انگریزی ادب میں جو باتیں رونما ہو رہی ہیں انکو بغیر مدرسۂ علامت نگاری کو جانے سمجھنا مشکل ہے۔ دراصل میرا عقیدہ تو یہ ہے کہ اگر کبھی انگریز اور امریکن نقید چند نئے لکھنے والوں کی نگارشات کو سمجھنے سے قاصر رہی ہے تو اسکا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ان ادیبوں کی تخلیقات ایک ایسے ادبی انقلاب کا نتیجہ ہیں جو انگریزی کے باہر رونما ہوا

ترجمہ: منہاج برنا
مصنف: والیس فاولی

جدید فرانسیسی شاعری

فرانسیسی شاعری پر اشاریت کے گراں قدر دور سے اب تک "خالص شعر" کہنے کا رجحان ایک خبط کی طرح مسلط رہا ہے اس کا سلسلہ دراصل دورِ اشاریت کے دو ممتاز پیش رَو شعراء رَز دال اور بودیلیر کی تصانیف سے شروع ہو چکا تھا۔ گذشتہ ایک صدی کی اَدبی مساعی خصوصاً شعری کوششوں کے میدان میں اہلِ فن کی مسلسل یہی آرزو رہی ہے کہ وہ "خالص نوعیت" کی شاعری کریں۔ ایک ایسی شاعری تخلیق کریں جو تن تنہا اپنی ذات سے اور اپنی خاطر زندہ رہ سکے اپنے عمیق ترمعنیٰ میں یہ جلا وطنی کی شاعری ہے۔ جو شارل ویل اور یورپ سے ماں بو کی واقعی جلا وطنی اور ملارمے کی مابعد الطبیعاتی جلا وطنی کی حکایت بیان کرتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ملارمے کی مابعد الطبیعاتی جلاوطنی غیب وعلوم کی مخصوص فضا کے اندر رہتے ہوئے واقع ہوئی جسے وہ دل سے عزیز رکھتا تھا شاعری کو قائم بالذات بنانے اور اس کا مقصد خود اس کی ذات میں دریافت کرنے کی کوشش میں گذشتہ ایک صدی کے عرصہ میں فرانسیسی نظم نے مسائل مابعد الطبیعات کو اپنے اندر سمو لیا ہے۔ رَز دال ہی کے زمانے سے جس نے انظارویں صدی کی تصنیف (ILLUMINES) (چراغاں) کے شعری قیاسات کو اپنے اندر جذب کر لیا تھا، فرانسیسی شاعری انسان اور اس سے ماورا طاقتوں کے درمیان وجدانی ترسیل کا ذریعہ بننے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ رَز دال وہ پہلا شخص تھا جس نے سب سے پہلے ان انتہائی ترغیب انگیز اور انتہائی خطرناک علاقوں کی طرف اشارہ کیا جو بعد کے آنے والے شعراء کا سرمایۂ تخیل قرار پائے۔

شاعرانہ اظہار میں "خالص" کی تلاش محض ایک جدید اصطلاح ہے جو دراصل شاعر کی صدیوں پرانی اس خواہش کی ترجمانی کرتی ہے کہ وہ کسی طرح روزمرہ کی ٹھوس زندگی سے قطع تعلق کر کے حقیقت اور لمحۂ موجود کے سنگین مسائل سے آگے نکل جائے شاعروں کا ہمیشہ یہ رجحان رہا ہے کہ جس چیز کو "انسانی قدریں" کہا جاتا ہے اسے ناولوں یا المیوں یا دوسری قدیمی اصناف ادب کے لئے چھوڑ

دیں۔ شاعری انسان کی ذہانت اور تخیل کا دور رہا ہے جہاں سے وہ اپنی ذات سے پرے ایک مطلق
کی تلاش شروع کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا خصوصاً راں بو اور ملارمے کی کامیابیوں یا ناکامیوں
کی تشریح کے لئے (ANGELISM) کی اصلاح استعمال کی جاتی ہے بادلیئر نے شاعر کو
(ICARUS) قرار دیا اور راں بو نے اسے یونانی دیوتا پرومتھیس سے تعبیر کیا جس نے آگ چرائی
تھی۔ جدید آرٹ کی ترقی پسندانہ روحانیت اس کا سب سے بڑا مایہ الامتیاز ہے یہ اپنے ساتھ ایک
مشن لیکر آتا ہے جو فرشتوں کے مقدس فرائض ہی کا ہم پلہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ فخر اور
شکست کا علم ہوتا ہے جو ہمارے عہد کی بعض شاعرانہ تخلیقات کی امتیازی خصوصیات میں سے
ہے۔ ایک نوع کی شکست تو ملارمے کے جنگل کے دیوتا کے کردار اور اس کی تصنیف (IGITUR
میں ملتی ہے۔ کلاڈل (IGITUR) پر اپنی تنقید میں اُسے "عظیم حادثہ" سے تعبیر کیا۔ ایک اور نوع کی شکست
راں بو کے طویل ادبی سکوت میں مضمر ہے جو اس کی عمر کے بیسویں یا اکیسویں سال سے شروع ہو چکا تھا شکست
کی ایک اور قسم سوریلسٹ (SURREALISTS) خیال کے شاعروں کی تخلیقات میں ملتی ہے جنہوں نے محسوس
کیا کہ شعری تخلیق کے کام میں ان کے نظریہ کا بجنسہٖ اطلاق ممکن نہیں ہے۔

ملارمے کے فن کی مثال اتنے تقدس اور خلوص کے ساتھ کبھی بھی سامنے نہیں رکھی گئی جتنی کہ سنہ ۱۹۴۰ء تا
سنہ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں رہی ہے۔ اپنے متبعین کے لئے اس کا سبق عالم ہست و بود در اس کی گہری نظر اور تفکر
ہے۔ اس کی وہ گہری قطعیت ہے جس سے اس نے گوناں گوں اشکال کی ایک دنیا اور ان اشکال کے باہمی
رشتوں کی تخلیق کی۔ اس کا تجریدی عمل اس کی زیر مطالعہ شئے کو دوسری چیزوں سے علیحدہ کرتا ہے پھر اس کا
شاعرانہ عمل شئے مذکور کے اصل جوہر کو اخذ کر لیتا ہے اور یہی اس کی شاعری کی اشاراتی توانائی کا راز ہے۔
ملارمے کی شاعری میں مادی اشیاء اپنے اندر ایک سربستہ لیکن دھماکہ دار طاقت رکھتی ہیں مثال کے طور پر
اس کی تصنیف (PROSE POUR DES ESSEINTES) میں جن شوخ پھولوں کا ذکر ہے انہوں
نے "پاکیزگی" کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ جہاں تمام ظاہری معنی ختم ہو جاتے ہیں۔ ایسے پھول صرف شاعر
کے عمیق ترین شعور اور جذبات کی سرزمین ہی میں نشو و نما پاتے ہیں وہ اپنی "پاکیزگی" کے اندر اپنی انتہائی گہرائیں
اور اپنے خوابوں کے ساتھ اپنی اصل کی خوشبو باقی رکھتے ہیں۔ اگرچہ وہ عام انداز کا ردِ عمل مرتب نہیں کرتے۔
ان کی "پاکیزگی" ہی وہ طاقت ہے جو اپنے ان پڑھنے والوں میں گوناگوں اثرات مرتب کرتی ہے جو اس پر
زور دیتے ہیں کہ ایک شکل اپنے ہی حسن میں ظاہر ہوتی ہے جس کا باقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا اور
جو کسی کلید یا شرح کی محتاج نہیں ہوتی۔ نظم کے ماخذ میں کیسا ہی جذبہ یا اثر کیوں نہ کام کر رہا ہو، نظم کی تخلیق

کے عمل میں وہ فراموش ہو جاتا ہے۔ شاعری جذبہ کے بیان یا اس کی شرح کرنے کی کوشش نہیں کرتی۔ یہ کام تو نثر نگار یا ناول نویس کا ہوتا ہے۔ بلکہ اس کے برعکس خود وہ چیز یا ذہنی تصویر جسے شاعر پیش کرتا ہے ایک تجربے سے بھرپور ہوتی ہے۔ ذہنی تصویر تجربہ بن جاتی ہے لیکن اس کی شکل اتنی بدل جاتی ہے کہ اُسے شناخت نہیں کیا جا سکتا۔ استعارہ ایک ایسا تصور ہے یا ایسی ذہنی تصویر ہے جس میں اپنے سے زیادہ پیدا کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ ملارمے کا وہ مشہور سانیٹ جس میں ایک ہنس راج ایک جھیل کے برف میں پھنس جاتا ہے بڑی خوبصورتی سے استعارہ کی اس صلاحیت کی وضاحت کرتا ہے۔ استعارہ اس طرح دو بظاہر متضاد اشیا یعنی شاعر اور ہنس راج کے درمیان میں ایک نازک رشتہ پیدا کر دیتا ہے۔ یہ رشتہ منطقی طور پر راست الفاظ میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ خود استعارہ کے اندر مضمر ہوتا ہے۔ قاری کی توجہ ہنس راج پر کچھ اس شدّت سے مرکوز ہو جاتی ہے کہ کائنات کی کسی اور شے پر کبھی مرکوز نہیں ہوتی یہ توجہ جو استعارہ اپنی طرف منعطف کراتا ہے قاری کے لئے قریب قریب ایک روحانی عمل کے ہم پلّہ ہو جاتی ہے۔ جس سے شاعر پہلے ہی گزر چکا ہوتا ہے۔ شاعر کا شعور خود استعارہ میں محفوظ ہوتا ہے۔ جب استعارہ میں عام یا اجتماعی مفہوم کا تصور ہوتا ہے تو وہ دیو مالائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور جو نہ صرف ایک دوسری چیز سے رشتہ قائم کرتا ہے بلکہ انسان کے انجام اور اس کی فطرت کے بھی بعض پہلوؤں کی وضاحت کرتا ہے۔ ایک استعارے اور ایک اسطور کے درمیان مابہ الامتیاز کا بنانا عموماً بہت مشکل ہوتا ہے۔ ملارمے کے استعارے ہنس راج کی بھی یہی کیفیت ہے کیونکہ وہ انسان کی ایک بنیادی جد و جہد اور شکست کی نشان دہی کرتا ہے۔

آج بیسویں صدی کے وسط میں بھی جبکہ راں بو کی وفات کو ساٹھ سال سے زیادہ ہو چکے ہیں اس کی شہرت پہلے سے کہیں زیادہ ہے اور اس کی شاعری کا اثر ہر جگہ محسوس کیا جا رہا ہے۔ ہر سال اس کے کلام کے کئی ایڈیشن شائع ہوتے ہیں مختلف زبانوں میں اس کے متعلق پانچ سَو سے زیادہ کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ اس کے کلام کی جتنی متضاد تعبیریں کی گئی ہیں اتنی کسی اور فنی تخلیق کی نہیں کی گئیں۔ اس کی داستانِ حیات زبان زدِ عام ہے۔ اور ان تمام مختلف اور متضاد آرا کے باوجود جو لوگ اس کے بارے میں رکھتے ہیں ہر شخص اس فطین و ذہین انسان کی داستانِ حیات سے متاثر ہے جس نے خاموشی اختیار کرنے کے لئے اپنی فطانت کو ترک کر دیا اور اس ڈرامے پر پردہ ڈال دیا جو اس کے لئے سوہانِ روح تھا۔ وہ اپنے عنفوانِ شباب میں غیر معمولی بصارت اور غیر معمولی گویائی کا مالک تھا، لیکن اپنی عمر کی پختگی کے ساتھ ہی وہ عمداً شعر و ادب کے پیشے سے دستبردار ہو گیا اس کی ابتدائی زندگی کا حیرت انگیز دور اور ادب سے

اس کے فرار کا عہد اب دونوں ختم ہو چکے ہیں۔ اس کی جگہ اس کی تحریروں کے مطالعے نے لی ہے جو مسلسل بار آور ہو رہی ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ اس کی شاعری کے اسرار و رموز اس کے اپنے اشعار سے بہت آگے تک پھیلے ہوئے ہیں، فرانسیسی شاعری میں ملارمے کے اشعار کے اصل مفہوم سے آگاہی بڑا کٹھن کام ہے لیکن اسی کے ساتھ یہ کام بڑا مفید اور لذت آفریں بھی ہے، کیونکہ ملارمے اور راں بو دونوں کے نزدیک شاعری نام ہے اپنی زندگی کے انتہائی سربستہ ڈرامے کے اتباع کا۔

راں بو کی شاعری اس کی زندگی کے مقابلہ میں زیادہ قابلِ فہم ہے۔ لیکن اس کے معاملہ میں بالخصوص اس کے اشعار اور اس کی حیات کو ایک دوسرے علیحدہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے انسانی وجود کی قدر قیمت بھی اتنی ہی ہے جتنی کہ اس کی تحریروں کی۔ ریویتاں نے اسے ایک اعلیٰ درجہ کے "معصوم" سے تعبیر کیا، اگرچہ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ریویتاں نے بعد میں اپنی سابقہ رائے پر نظرِ ثانی کی اور راں بو کو ایک ایسا مفکر قرار دیا جس نے اپنی تمام دریافتوں کو رد کر دیا ہو اور انہیں "مغالطے" قرار دیا ہو۔ نرواں کی خودکشی اور لاترے ماں کی مکمل گمشدگی ایک سوریلیسٹ کے لئے زیادہ باعثِ مسرت ہوگی بہ نسبت راں بو کے اس اقدام کے کہ وہ شاعری ترک کر کے ایک دوسری نوع کی زندگی اختیار کرے۔ راں بو کی مثال ایک ایسے شاعر کی حیثیت سے باقی رہے گی جس نے اپنی تہذیب کی اور اپنے وقت کی مخالفت کی ہو، لیکن اسی کے ساتھ جس نے اپنے وقت کی ہر لمحہ منقلب حالت اور اس کی خوفناک اذیتوں کی ترجمانی بھی کی ہو۔ وہ اپنے عہد کے خلاف بھی ہے اور اس کا جز بھی ہے۔ اس نے اپنی ذات کے بارے میں اس شدت سے لکھ کر گویا دیگر انسانوں کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ اپنی عمرِ عزیز کے لئے اس نے مزید وقت حاصل کرنے سے بھی انکار کر دیا، لیکن اس طرح اس نے چند برسوں میں ایک صدی کی زندگی گزاری اور اس کے ہر گرم و سرد کو دیکھا، لیکن جس چیز کو وہ سب سے زیادہ قابلِ قدر سمجھتا تھا اور جو اس کے لئے اہمیت رکھتی تھی وہ حقیقتِ مطلق اور سچائی کی تلاش تھی۔ اسے اس جد و جہد میں بڑی حد تک کامیابی ہوئی اور وہ اپنے شاعرانہ تصور میں حقیقتِ مطلق کے بہت قریب پہنچ گیا۔ یہی وہ "مقام اور فارمولا" تھا جس کا وہ ذکر کیا کرتا تھا اور اسی کی تلاش کے لئے وہ بے چین تھا۔ اس کا یہ عمل ایک روحانی شکار کے کھیل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو ایک شکار کے حصول کے بعد ختم نہیں ہوتا جیسا کہ اربابِ تنقید کا خیال ہے۔ راں بو کی شاعری جدید انسان کا ڈراما ہے، کیونکہ اس میں ایک گونہ جوش، شدت، تصادم اور ہر وقت کچھ نہ کچھ ہونے کا امکان پایا جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ اسے صرف عہدِ جدید ہی کا نہیں بلکہ تمام زمانوں کا انسانی ڈراما کہا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما ہے اس چیز کی جستجو کا جو کھو گئی ہے، غیر مطمئن مادی وجود کا جو مکمل اطمینان

اور سیرابی اور مکمل تیقن کیلئے ہر لمحہ جل رہا ہے۔ راں بو کی عالمگیریت یا اگر یوں کہیں کہ شاعری کی عالمگیریت کے سبب آپ شارل ویل کے ہر نوجوان پر بڑی آسانی سے ہر خطاب چسپاں کر سکتے ہیں۔ آپ اُسے روحانیت پسند، فرشتہ، پیش گو، مصلح، بدکار، اوباش، مادہ پرست اور صوفی سبھی کچھ کہہ سکتے ہیں۔ راں بو کے نزدیک شاعر تمام انسانوں کا قائم مقام ہوتا ہے۔ وہ عالموں کا عالم اور فاضلوں کا فاضل ہے۔ ایک لڑکے (راں بو) کا نجی ڈراما جو اُس کی تصنیف UNE SAISON EN ENFER کے صفحات پر پھیلا ہوا ہے ایک ایسے انسان کا ڈراما بن گیا ہے جس کا آئیڈیل اُس کے لئے انتہائی کرب و اذیت کا باعث ہے اور جسے وہ حاصل کرنے کے قابل نہیں۔

جدید فرانسیسی شاعری میں شاعر کے لئے پجاری یا پیغمبر کے رول کی بجائے جسے وکٹر ہیوگو نے ایک اداکار یا مداری کی طرح ادا کیا تھا ایک جادوگر کا کردار تجویز کیا گیا اور جسے نہ صرف راں بو (جس کی ۱۸۷۱ء کی تصنیف LETTER DU VOYANT اس مکتبِ خیال کا بنیادی منشور معلوم ہوتی ہے) نے اختیار کیا بلکہ نروال اور باولیئر نے بھی جو اُس کے پیش رَو ہیں اور ملارمے نے بھی جو اُس کا ہم عصر تھا۔ راں بو کی وفات کے تیس سال بعد سوریلیسٹ مکتبِ خیال کے ادیبوں نے بھی جو اُس کے معنوی شاگرد تھے یہی حیثیت اختیار کی۔ جادوگر کی حیثیت سے شاعر کا یہ تصور گذشتہ صدی کے تمام شعری انقلابات اور کامیابیوں پر چھایا ہوا ہے۔ اس دور کی شاعری سحر و جادوگری کے عجیب و غریب رشتے سے رومانوی دور کی پُرشکوہ لفاظی اور شان و شوکت سے چھٹکارا پالیتی ہے۔ اس دور کا شاعر ایک صوفی کی طرح ہیوگو کے پیغمبرانہ چولے کو اُتار پھینکتا ہے۔ اور VIGNI کے شیش محل میں بیٹھے رہنے کے بے سود رویہ کو بھی خیرباد کہتا ہے۔ نامعلوم کی تلاش اور شاعر کے خارجی وجود کی اصل حقیقت کی کھوج میں اُس کی جادوگرانہ شخصیت پر زور دینے کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ اُس نے عشقیہ شاعری ترک کر دی بخصوصیت سے میسّت (MUSSET) کی سطحی عشقیہ شاعری۔ ایلوآرد (ELUARD) کی نظموں اور بریتاں کے چند صفحات کو چھوڑ کر باولیئر کے زمانے سے اب تک فرانس میں عشقیہ شاعری نہیں کی گئی۔

فرانس کا نیا شاعر ملارمے کے اقوال کے مطابق یا تو جادوگر بن گیا ہے یا راں بو کی روایات کے پس منظر میں اُسنے عالمِ خواب و خیال کو اپنا لیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ارادی یا غیر ارادی طور پر وہ خوابوں اور تحت شعور کی ماہ پیمائی کرتا رہتا ہے۔ وہ کائنات کے مظاہر کی ہم آہنگی اور اُن کے واضح رنگوں پر چسکی ترجمانی کے لئے دورِ رومانیت کے شعراء مشہور ہیں۔ عدم آہنگ اور اپنی ذات کی مخفی کائنات کے مدھم رنگوں کو ترجیح دیتا ہے۔ اِن نئے شاعروں نے خیالات اور تصورات کو اُن کی بالکل ابتدائی اور پیدائشی شکل میں جب وہ شعور کی

عملداری سے آزاد ہوتے ہیں اپنی شاعرانہ گرفت میں لانے کا گُر سیکھ لیا ہے۔ ایک بچّہ کی دنیا کی جو خیالی جنت
ہوتی ہے اور جس کی ابتدائی جھلک بادلیئر نے اپنی نظموں میں دکھائی تھی، نئے شعراء نے اُسے ازسرِ نو دریافت کرنے
کی کوشش کی ہے۔ اِس عجیب و غریب دنیا میں قدم رکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اور اُس کے گرد و پیش کی واقعی
دنیا کے درمیان ایک خلیج پیدا ہو گئی۔ بچپن اور معصومیت کی دنیا اسرار و رموز کے اتنے گہرے پردوں میں چھپی
ہوئی ہے اور بلوغت کی بیتراری نے اُسے اتنا ناقابلِ حصول بنا دیا ہے کہ اُس تک واپس لوٹنے کیلئے سحر و جادوگری
کے ایک نئے نظام کو وضع کرنا پڑتا ہے اِس دور میں شاعر کا سب گرانمایہ سرچشمہ تحت شعور ہی دکھائی دیا یعنی
شاعر کی ذات کے وہ پہلو جن کا اظہار نہ کیا گیا ہو۔ رومانی شعراء کے احساسِ تفخر اور کچھ اُن کی شدید جذباتی
تنہائی نے بعد کو اُن کی ذات کے بعض نئے علاقے دریافت کرنے میں ان کی بڑی مدد کی۔ اب دراصل رومانیت
کا تاریخی دور اشاریت اور جامعہ اشاریت کے کہیں زیادہ بیش قدر عہد کے لئے تیاری کا دور تھا جس کے
بعد ہر شاعرانہ لفظ سحر آفرینی اور ہر شعری علامت آسیب شکن ٹونے ٹوٹکے کی طاقت کا مظہر سمجھی جانے لگی۔

بادلیئر، ملارمے اور والیری کے تنقیدی مضامین بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنی کہ اُن کی شاعری۔ انھوں نے
گویا شعر کے بعض انتہائی قدیم قوانین کو پہلی مرتبہ دریافت کیا۔ جو کچھ راسین RACINE نے سترھویں
صدی میں ٹریجڈی کے ابدی قوانین کے سلسلہ میں کیا وہی بادلیئر نے انیسویں صدی میں شاعری کے ابدی قوانین
کے لئے انجام دیا۔ اُسنے دیکھا کہ آہنگ اور بحر کی پابندیاں من مانی نہیں بلکہ انسانی روح کے تقاضے کا نتیجہ
ہیں۔ کسی نظم کا ایک اچھا مصرعہ حسّی عنصر اور ذہنی توانائی دونوں کا ایک خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ اور
والیری نے اس نازک توازن پر جو شاعری ان دونوں کے درمیان قائم کرتی ہے بڑی دستگاہ حاصل کی۔
اسی توازن کو عہدِ جدید کے شاعر نے صنعتِ سحر آفرینی یا لفظ کے افسوں کے نام سے یاد کیا ہے جس سے دوسرے
الفاظ محروم ہوتے ہیں۔ لہٰذا شاعری پابندیوں اور ضابطوں کے فن کا نام نہیں ہے بلکہ پابندیوں پر بالادستی
حاصل کرنے کا نام ہے۔ شعر ایک ایسا فن ہے جس کا حسن رکاوٹوں کو اپنی گرفت میں لینے اور مہم جوئی حیوانیت
محبت اور غم و اندوہ کی حدود سے آگے نکل جانے سے تکمیل پاتا ہے۔ ایک وقت آئے گا جب جدید شاعری
کو کلاسکیت کے بنیادی اصولوں کی ازسرِ نو تصدیق و تائید تصور کیا جائے گا کیونکہ کلاسیکیت کا سب سے بڑا
وصف یہ ہے کہ ہمیں زندگی کے سب سے زیادہ آفاقی اور عالمگیر مسائل کو ایسی زبان اور اسٹائل میں پیش کیا گیا
تھا جو سحر آفرینی کے اعلیٰ درجہ پر پہنچ چکے تھے۔ رمبو نے اپنے بظاہر انتشار اور مزاج کے باوجود فرانسیسی زبان
کے انتہائی گہرے رموز و اسرار پر سے ایک ایک کر کے پردے اٹھائے ہیں اور یہی کام ملارمے نے اپنی
بظاہر تجرید اور غائب دماغی کے باوجود انجام دیا ہے۔ وہ شاعری جس کی سمت وہ اس کی اہمیت پوری طرح

محسوس کیے بغیر بڑھ رہے تھے اور جس تک وہ پہنچ بھی گئے وہ ایک ایسی شاعری تھی جو صرف اپنا راگ الاپتی تھی۔ کلاڈل اور والیری نے اپنے زمانے میں مستند شاگردوں کی حیثیت سے اس رجحان کے خطر فطرات کو ملارمے اور راں بو سے زیادہ محسوس کیا اور جان بوجھ کر شاعری کو نراج اور لفظی کیمیاگری اور کائنات کی پاکیزہ حمد وثنا میں اور خالص شاعری کے خواب کی بجائے ذہانت کی تعریف و ستائش میں مبدل کر دیا۔

عین اس لمحہ میں جبکہ شاعری ردِّ ذات یا شکست میں بدل سکتی تھی کلاڈل نے اُسے کائنات کی تسخیر قرار دیکر اُس کی ایک نئی تعریف پیش کی۔ لیون پال فارگ LEON - PAUL FARGUE نے شعری اظہار کی جو نئی آزادی دریافت کی اور جان پرسی نے جس نئے شاعرانہ تعین اور تنفس کو معلوم کیا اور اس کے ساتھ کلاڈل کا طریقۂ کار نے مل جل کر اُن خطرات کے سرچشمے بند کر دیئے جو راں بو ملارمے کی تحریروں کی وجہ سے فرانسیسی شاعری میں موجود تھے۔ اگر ملارمے کی وجہ سے شاعری محض پُرشکوہ اظہار خیال بننے سے محفوظ ہو گئی، تو بعد کے شعراء کے یہاں اِسنے ایک ذریعۂ علم اور ایک ایسے فن کی حیثیت اختیار کر لی جسے انسانی روح کی خدمت بالادستی اور وقوفِ ذات کی اعلیٰ منزل تک پہنچنے کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے اور جو ملارمے کے یہاں محض جزوی طور پر پایا جاتا ہے۔ مکعبیت[1] (CUBISM) سریالزم[2] (SURREALISM) اور وجودیت (EXISTENTIALISM) شعری تجربات اور فنی جستجو کے اسی سلسلے کی بعد کی کڑیاں ہیں۔ ایک حالیہ رجحان لیٹرزم (LETTRISM) کا ہے جسے آئی سوڈور آئی سو نے اپنی کتاب میں پیش کیا ہے۔ ایک وقت آئے گا جب زبان کی یہ تنقید جو اپنی شدت اور اپنی بے باکی میں انتہائی جوان و توانا معلوم ہوتی ہے راں بو کے انقلاب سے موسوم کی جائے گی۔ عہدِ حاضر کے فرانس کے معمر مفکرین ادلال ڈی ریزویل، ہنری مالنی، ژاں پالہان، جولس منرو، روجر کلاق اور مارس بلانشو نے اپنے کام کا بڑا حصہ شاعری کے مفہوم اور اُسکی وسعت کی تحقیق پر صرف کیا ہے۔ اُنکی تحقیقات اور تشریحات ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ لیکن وہ سب اس امر پر متفق ہیں کہ شاعری

---

[1] مکعبیت: فنِ مصوری کا وہ اسٹائل جس میں اشیاء اس طرح جمع کر دیجاتی ہیں کہ وہ ہندسی اشکال کا ایک گڈمڈ مجموعہ دکھائی دیتی ہیں۔ مترجم

[2] سریالزم: بیسویں صدی کی فن وادب کی وہ تحریک جس میں شاعر یا فنکار اپنے تحت شعور کو خیالی اور ذہنی تصاویر کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ ایسے فن پارہ کے نقوش بالکل ویسے ہی ہوتے ہیں۔ جیسے کہ خواب میں نظر آتے ہیں۔ جو بظاہر بے ربط ہوتے ہیں لیکن ماہرین نفسیات کے نزدیک ان میں ارتباط ہوتا ہے۔ مترجم

عہدِ جدید کے انتہائی تجربات میں سے ایک تجربہ ہے۔ اُن کی تحقیقات کی بنیاد اشاریت کی مختلف تعبیرات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے اشاریتی شاعری کی اپنے گرد و پیش کی دُنیا سے بیگانگی اور اُس کی خود پرستی کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی انہوں نے یہ بھی معلوم کیا کہ شاعر خود شعر کی بربادی کے مرحلے کے کتنا قریب پہنچ گیا ہے۔ یہ وہ بڑے نقاد ہیں جنہوں نے فرانس کے بعد اشاریت کے دور کو دیکھا ہے اور اُس شاعری کو جو سنہ ۱۹۰۰ء سے لیکر سنہ ۱۹۵۰ء کے درمیان شائع ہوئی ہے شعر کی تعمیرِ نو قرار دیا ہے۔

شاعر کی شدید تنہائی کے باعث جس کا ذکر بادلیئر نے کیا ہے اور جو خود رانؔ بو کی زندگی کا نچوڑ ہے اور جس کی مثال ملارمے کے فن میں دنیا سے علیحدگی کی صورت میں ملتی ہے، شاعری وہ نذری جو اُسے اپنے تخلیقی وجود کے اعتبار سے ہونا چاہئے یعنی ایک لفظ جو اپنی ذات میں اِنسان کے جوہر کو سمیٹے ہوئے ہوتا ہے۔ گذشتہ پچاس سال کی شاعری انسانی مسرتوں اور دکھوں کی سمت ایک مراجعت قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کے نتیجے میں جادو اور تجربہ کے خواب آور اسیاق اور رانؔ بو کی کیمیا گری اور ملارمے کی پاکیزگی کے بعد ایک بار پھر شاعری کی مکمل آزادی کے اصول کی تائید ہوئی ہے۔ ایک نظم کی تعمیر کے کام نے خود شاعر کی تعمیر میں مدد کی ہے۔ شاعری کا سب سے بڑا اعجاز ہمیشہ سے یہ ہے کہ ہر اُس چیز کو جو جاندار ہے ایک نئی زندگی ارزانی کی جائے۔ شاعر الفاظ کے ذریعہ اور طبیعی دنیا میں کچھ اشارات متعین کر کے ایک ابدی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ جس وضاحت و مہارت سے جدید شاعر نے یہ فریضہ انجام دینا سیکھا ہے وہ ممکن نہ ہوتا اگر اُسکے سامنے بادلیئر اور اُس کے دو بڑے متقدم شاعروں کی مثالیں نہ ہوتیں۔

نظم اظہار اور معنیٰ کے باہمی عقد کا دوسرا نام ہے۔ ایک نظم کہنے کے لئے شاعر کو ہر چیز کا از سرِ نو جائزہ لینا ہوتا ہے کیونکہ ایک کامیاب نظم کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ایک مانوس چیز کو نئے انداز سے دیکھا اور سمجھا جائے۔ یہی ملارمے کا سب سے بڑا اور سب سے معنی خیز سبق ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسے ہم عصر شعری شعور کا جزو بنا لیا گیا ہے۔ شاعر کے لئے اس صلاحیت کا مالک ہونا کہ وہ کائنات کی ہر چیز کا از سرِ نو جائزہ لے انتہائی ضروری ہے۔ اُس کی یہ صلاحیت کہ وہ ہر اُس چیز پر متحیر ہو جسے وہ دیکھتا ہے اُس کا مابہ الامتیاز ہے۔ اِسکے بغیر اُس کی نظم وہ انکشاف نہ بن سکے گی جو اُسے ہونا چاہئے۔ یہ انکشاف خود اس پر بھی ہوتا ہے اور اُس کے قارئین پر بھی کہ اُسنے ایک چیز کا کس طرح از سرِ نو جائزہ لیا ہے، کس طرح اسے نئے سرے سے زندہ کیا ہے، متحیر ہو سکنے کے لئے ایک شاعر کو غیر معمولی آزادی سے کام لینا ہوتا ہے کیونکہ اس کا تعلق

طبیعی عالم، اخلاق، دیومالا اور خدا ہر چیز سے ہے، اس آزادی کے ساتھ اُس چیز کی ضمانت ہو جاتی ہے جسے ہم دنیا اور اُس سے متعلق ہر چیز کے بارے میں شاعرانہ تاثر کا نام دیتے ہیں۔ اسے چوکنا پن، کمال توجہ

اور وضاحت کے ناموں سے بھی یاد کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ وہ تمام ضابطے ہیں جن کی تعریف تو قریب قریب ناممکن ہے لیکن ایک شاعر کو تکمیل فن کیلئے جن کی ضرورت ہوتی ہے۔

۱۹۴۰ء کے بعد سے موجودہ فرانسیسی شاعری نے اپنے زمانے کے واقعات کی اندوہ گیں نوعیت سے کشت وخون، تاراجی اور بربادی اور امید جیسے موضوع براہ راست اخذ کئے ہیں۔ بادلیئر اور ملارمے کے ادوار میں ایسا نہیں ہوا۔ لیکن اسکے باوجود نئے دور کی شاعری رپورتاژ نہیں بنی۔ ملارمے کا یہ سبق کہ ہنگامی شاعری جیسی کوئی چیز وجود نہیں رکھتی جدید شعرا کا اتنا قیمتی ورثہ بن چکا ہے کہ نوجوان شاعر یونانی دیومالا کے کردار آزمیں جیسے فرضی لیکن ابدی اساطیر ومظاہر کی سمت جبلی طور پر زیادہ میلان رکھتے ہیں اور یہ ابدی حقائق فوری واقع، ردِ عمل یا جذبہ سے بہت آگے کی چیز ہوتے ہیں۔ یونانی دیوی دیوتا کی تخلیق مادہ پر انسان کی فتح کی علمبردار ہے۔ یہ اُس کی اپنی تخلیق کردہ دنیا ہے جو خارجی عالم کے مظاہر سے تشکیل دی گئی ہے شاعری کی دنیا ہی وہ دنیا ہے جسے ہم حقیقی دنیا سے زیادہ دیکھ سکتے ہیں اور زیادہ سمجھ سکتے ہیں۔ اِس عمل کو یونانیوں نے سب سے پہلے اثر آفرینی یا جوش سے تعبیر کیا تھا۔ جدید شعراء اسے کیمیا گری یا لفظ کا جوہر اصلی کہنا پسند کرتے ہیں۔ شاعری ہمیشہ حقیقت کو نئے انداز سے تشکیل دینے اور معمولی الفاظ واصطلاحات کے نئے انتظام اور ترتیب سے وجود میں آتی ہے تاکہ اصل حقیقت سے وابستگی برقرار رہے اور اُس پر غور اور تفکر کیا جاسکے۔ اشاریت کا بنیادی نظریہ یہی رہا ہے اور ہمارے دور میں بھی اسکی صحت برقرار ہے۔ اسی نظریہ کے پیش نظر جدید شاعر اس الزام کی تردید کرتا ہے کہ شاعری محض ایجاد بندہ ہے اس کے برعکس انسانی روح کا یہ ایک ایسا کارِ عظیم ہے جس میں ساری ساحری زبان کے اُن زندہ الفاظ پر یا اگر یوں کہیں کہ اُن الفاظ کو زندگی عطا کرنیوالے ایک غیر مرئی عالم پر مرکوز ہوتی ہیں تو زیادہ صحیح ہوگا ایک چیز سے ایک علامت تک پہنچنے کے لئے ایک فاصلہ ہے جسے طے کرنا ہوتا ہے ایک تجربہ ہے جسے عمل میں لانا ہوتا ہے اور اسی کا نام شعری عمل ہے۔ یعنی الفاظ کو نظم وترتیب سے آراستہ کرنا ۔۔۔۔۔

جدید شعرا کی نسلیں

بیسویں صدی کا نصف ثانی شروع ہو چکا ہے لیکن فرانسیسی شاعری آج بھی اتنی ہی گراں قدر اور دلکش ہے جتنی کہ اپنے سابقہ قیمتی ادوار میں وہ چکی ہے۔ اس کی جڑیں اشاریت کی روایت اور ان کامیابیوں میں مضمر ہیں جو بادلیئر کی تصنیف "بدی کے پھول" (۱۸۵۷ء) اور ملارمے کی وفات (۱۸۹۸ء) کے درمیان فرانسیسی نظم کو حاصل ہوئی تھیں۔
فرانس کو خصوصیت سے یہ فخر حاصل ہے کہ اُس کے شعراء کا تخلیقی جذبہ ہمیشہ اپنے ورثہ اپنے ماضی کے شعور اور اس کردار کے شعور سے وابستہ رہا ہے جس کے لئے اپنی روایت کو برقرار رکھنا اور اسے مزید پروان چڑھانا مقدر کر دیا گیا تھا۔

گزشتہ نصف صدی میں چار بڑے اہل قلم ادب پر حاوی نظر آتے ہیں۔ یہ سب کے سب ۱۸۷۰ء کے لگ بھگ پیدا ہوئے اب ان میں سے کوئی زندہ نہیں ہے یہ کلاسیکی ادیبوں کے مرتبہ کو پہونچ گئے ہیں۔ ان میں سے دو نثر نگار ہیں یعنی پرادسٹ اور ژید اور دو شاعر ہیں یعنی والیری اور کلاڈل۔ ان سب کا مشترکہ پس منظر اشاریت پسندی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انہیں ادیب بنانے اور میدان ادب کی طرف لانے میں اشاریت کی کامیابیوں اور اس کے مظاہر کو بڑا دخل حاصل ہے۔ اشاریت کے سلسلہ میں ان میں سے ہر ادیب کا ردعمل ذاتی تھا اور اپنے مقاصد کے مطابق تھا۔ ایک اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی ۱۹۱۴ء سے پہلے شروع نہیں ہوئی۔ اس صدی کی پہلی دہائی ۱۸۹۰ء کے دور کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ ان چاروں ادیبوں نے لغوی طور پر بیسویں صدی کے آغاز ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا لیکن ان کی اصل اہمیت جنگ عظیم اول کے بعد ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ تسلیم کی گئی۔

ملارمے اور رانبو دورِ اشاریت کے سب سے بڑے شعراء ہیں اگرچہ ان میں سے کوئی بھی پورے طور پر تنہا اشاریت پسندی کے مکتب کا نمائندہ نہیں کہا جا سکتا۔ ملارمے یقیناً اس تحریک کا رہنما، سرپرست اور مبلغ اعظم تھا۔ رانبو نے تو خیر ادبی پیشہ کو ترک ہی کر دیا اور اس کے باوجود کہ اس نے ۱۸۶۹ء اور ۱۸۷۵ء کے درمیان یادگار چیزیں لکھیں، مکتب اشاریت پر اس نے کوئی براہ راست اثر مرتب نہیں کیا۔ البتہ ورلین کو دورِ اشاریت میں چھوٹا ہی سہی لیکن قابل ذکر مقام حاصل ہے۔ اس کی شاعری دل اور خالص جذبہ کی شاعری تھی اس کی قائم کردہ روایت کو کسی قدر فرانسس جیمس (۱۹۳۸ء – ۱۸۶۸ء) نے برقرار رکھا جو بیسویں صدی کے شعراء کی پہلی نسل سے تعلق رکھتا ہے۔ ایک اور شاعر جو فرانسیسی شاعری کے مرکزی دھارے سے علیحدہ نظر آتا ہے PEGUY (۱۹۱۴ – ۱۸۷۳ء) ہے جو ناترے ڈیم گرجا اور جون آف آرک پر اپنی مذہبی شاعری کے لئے مشہور رہے۔

سُرّیالزم

فرانسیسی شاعری کے اشاریت اور وجودیت کے درمیانی دور میں سُرّیالزم کی تحریک سب سے زیادہ قابل ذکر اور اہم ہے۔ اسے خصوصیت سے ۱۹۲۵ء تا ۱۹۳۵ء کے دس سالوں میں فروغ حاصل ہوا اور اس دور کے بیشتر نوعمر شاعروں نے جن میں سے اکثر اب بھی بقید حیات ہیں اسے اپنایا۔

سُرّیالزم سے بھی کچھ پہلے ایک ادبی تحریک اٹھی تھی جسے "دادا" تحریک کہتے ہیں۔ اس کا بانی تریستن زارا TRISTAN TZARA تھا جو ۱۸۹۶ء میں رومانیہ میں پیدا ہوا۔ اس نے ژان آرپ اور ہیوگو بال کے ساتھ مل کر زیورچ میں ۱۹۱۶ء میں اس تحریک کا آغاز کیا تھا۔ سُرّیالزم کا

سب سے بڑا نگری علمبردار اور روح رواں آندرے بریتوں (پیدائش ۱۸۹۶ء) ہے جس نے دوسری جنگ عظیم کے بعد بھی سریالزم کو عظیم تحریک کی شکل میں چلانے کی کئی بار کوشش کی۔ اکثر شاعروں نے جنہوں نے کبھی سرّیاسٹ مکتب خیال کے اصولوں کو اپنایا تھا اب اسے ترک کر دیا ہے اور جیسے شعر وہ کہتے ہیں اُن کا سرّیالزم سے کوئی تعلق نہیں۔ صرف بریتوں اور ایک دوسرا شاعر پیریؔ ہی ایسے فنکار ہیں جو اب بھی سرّیاسٹ تحریک کے ابتدائی اصولوں سے وابستہ ہیں، وہ اپنے گروہ کے ادیبوں میں شاید سب سے بہتر طنز نگار ہے۔ اُسے آلفرڈ جیری کا قریب ترین جانشین قرار دیا جا سکتا ہے جس کی کتاب UBD-ROI لا (۱۸۹۶ء) سرّیاسٹ خیال کے ادیبوں کے لئے مقدس صحیفہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ سریالزم کا سب سے بڑا شاعر ELUARD ہے۔ جو اپنے زمرہ کے شاعروں میں سب سے کہنہ مشق بھی ہے کیونکہ اس کی پیدائش ۱۸۹۵ء کی ہے ELUARD کی شاعری کا اعجاز اس کا تضاد اور انتہا پسندی ہے، وہ بڑی آسانی سے ایک انتہا سے دوسری انتہا تک پہونچ جاتا ہے۔ ایک طرف اگر وہ شاعر کی تنہائی میں مگن اور اپنی ذات کے بحرِ ذخّار میں اسرار و رموز کی کھوج میں غلطاں نظر آتا ہے تو دوسری طرف وہ احساس مدنیّت سے معمور ہے اور ہر انسان اُسے اپنا دوست اور ساتھی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے اجتماعی احساس کا سرچشمہ خود اس کی اپنی ذات ہے۔ وہ عشق و محبت کا شاعر ہے لیکن اس کی محبت آسمانوں کی بلندی سے ہمکنار ہے۔ ایسی محبت جو ایک انسان کو صرف اپنی ذات تک محدود نہیں رکھتی۔

سریالزم سے متعلق شاعروں کی فہرست میں اور کئی ناموں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ جنہوں نے اسی دہائی میں شعر کہے۔ اور جو اب بھی شعری تخلیق میں مصروف ہیں۔ لیکن جن کا باضابطہ کسی ادبی تحریک یا مکتب سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جیسے سپروَیل، ژاں کاکتو، ہنری مشا اور پیرؔ یورت۔

جدید شعراء کی تیسری اور سب سے کم عمر نسل ان شاعروں پر مشتمل ہے۔ جن کی سب سے بڑی آرزو یہ تھی کہ شاعری کو حقیقت کی طرف واپس بلایا جائے۔ وہ شاعری میں زبان اور علامات کے طویل تجربات اور شاعر کے تیاگ اور علیحدگی پسندی سے کچھ تھک سے گئے تھے۔ ان کی سب سے بڑی خواہش یہ تھی کہ ان کی بات قارئین تک پہونچے بلکہ فوری طور سے پہونچے۔ نئی نسل کا شاعر بہ حیثیت مجموعی اپنے متقدمین کے مقابلے میں بہت کم داخلیت پسند ہے۔ وہ دنیا کے واقعات و مسائل میں سے اپنی نظموں کے لئے مشترک بنیاد تلاش کر لیتا ہے۔ یہ رجحان اس سے پہلے بھی ایلوآرد، سپروَیل اور مشا کے یہاں واضح طور پر ملتا ہے۔

"وجودیت" کی تحریک نے کسی شاعر کو جنم نہیں دیا سوائے FRANCIS PONGE کے جس کی

نظموں پر خود سارتر نے ایک طویل مضمون قلمبند کیا ہے۔ پونج یوں تو سنہ ۱۸۹۹ء میں پیدا ہوا تھا۔
پونج کا ہم عصر، ابرٹ گا تنرو (پیدائش سنہ ۱۸۹۸ء) بھی سنہ ۱۹۴۰ء اور اس کے بعد رسالوں میں ادبی توجہ کا مرکز بننا شروع ہو گیا تھا۔ وہ بڑا چابکدست فنکار ہے اور جزئیات نگاری کا ماہر ہے۔ اس کی نظم جس میں اس نے شاعر کے ضمیر کو ایک دریائی جانور کی علامت میں پیش کیا ہے ہر لحاظ سے کامیاب ہے، اسی طرح ریمنڈ کینو جس کا اصل میدان ناول نگاری ہے شاعر کی حیثیت سے بھی قابل ذکر ہے۔ اس نے زبان پر بہت زور دیا بلکہ وہ زبان و بیان میں ایک انقلاب کی ضرورت کا قائل ہے۔ اس لئے اُسے فرانسیسی شاعروں میں ایک مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ اس کے اثرات کافی وسیع ہیں۔ اور اس معاملہ میں سارتر جیسے ذہنی اور ہمہ گیر ادیب کو چھوڑ کر کوئی دوسرا اس کا ثانی نہیں۔

ہنری تھامس (پیدائش ۱۹۱۲ء) اپنی تحریر میں اتنی ہی برجستگی اور برنائی کا حامل ہے جتنا کہ پاسکال ہیو لوس استانج LUCESTANG (پیدائش ۱۹۱۱ء) کی شاعری بار بار اشاریت پسند شعراء کے فن کی یاد دلاتی ہے۔ ژاں کیرول (پیدائش ۱۹۱۱ء) انسان کے تخلیق کردہ دیوی دیوتاؤں اور فرضی شخصیتوں کا استعمال بالکل پیغمبرانہ انداز میں کرتا ہے۔ وہ روحانیت اور غیر مادی عالم سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔ ایمے سیزائی (پیدائش ۱۹۱۳ء) بریتاں اور دوسرے ادیبوں کے نزدیک فرانس کا پہلا بڑا غیر سفید نسل کا شاعر ہے۔ اس کی وجہ سے بریتوں نے اُسے سرریاسٹ تحریک کا جائز جانشین قرار دیا ہے۔ الین بورن (پیدائش ۱۹۱۵ء) پیئر سس دی لاتورو وپن اور لوس استانج کے ساتھ شاعری میں کیتھولک روایت کا نمائندہ ہے اسی زمرہ میں لائیز ماسون (پیدائش ۱۹۱۵ء) بھی شامل ہے۔ لیکن اس کی کیتھولکیت اتنی قدامت پسندانہ نہیں۔ حال میں ایل بارسس کے ایک شاعر و ادیب مالکم دی شازل کی دریافت کا سہرا ژاں پولہاں کے سر ہے۔ یہ ہیں فرانسیسی شعراء کی تین پشتوں کے بعض نمائندہ شاعر جو وسط صدی میں فرانسیسی ادب کو مالا مال کر رہے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے المناک دور اور جرمن قبضے کے دوران ان شعراء کے قارئین کا حلقہ بہت وسیع ہو گیا تھا۔ تاریخ میں جب کبھی انسانیت پر کٹھن وقت آتا ہے تو وہ حسب معمول اپنے شاعروں کی طرف متوجہ ہوتی ہے تاکہ وہ انسان کے انجام اور اس کے مستقبل کا جائزہ لے، کائنات سے اس کے رشتے کو اچھی طرح سمجھے اور اشعار میں پیش کردہ ان خیالات سے لطف اندوز ہو جن کی وجہ سے انسان میں زندہ رہنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ جدید فرانسیسی شعراء کی آخری نسل کو سمجھنا یقیناً مشکل کام ہے۔ اس میں اضطراب بے قراری اور ایک طرح کی عجلت کے آثار پائے جاتے ہیں، لیکن اس نسل کی شاعری میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس سے پہلے کی دو نسلوں کے اشعار میں ملتے ہیں۔ اور

اس پر جدید فرانسیسی شاعری کے عظیم اُستادوں کی چھاپ پوری طرح مرتسم ہے۔ راں بو اور اپولینائی کا اثر خصوصیت سے واضح نظر آتا ہے، لیکن بادلیئر اور ملارمے کا اثر بھی ملتا ہے اگرچہ اول الذکر کی طرح واضح نہیں۔

سینٹ جان پرس:۔ سینٹ جان پرس کے فن کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اس سے ہمیں نہ صرف دورِ حاضر بلکہ ہر زمانے کی شاعری کے مفہوم اور شاعر کے رول کے متعلق انتہائی اہم اور قابلِ قدر سبق ملتا ہے۔ اسکی شاعری میں ایک نوع کا عملِ تفہیم پایا جاتا ہے۔ یعنی اشیاء اور ان کی ترتیب کے درمیان ایک اندرونی رشتہ کو سمجھنا اور اسے ذہنی گرفت میں لانا۔ چنانچہ پرس اپنی اس فکری صلاحیت کا اپنی پر تکلف زبان میں کچھ اس طرح اظہار کرتا ہے اور ایک ایسی آنکھیں خیرہ کر دینے والی خوبصورتی کی تخلیق کرتا ہے کہ کثرت میں وحدت اور متضاد اشیاء اور ماحول میں ایک طرح ہم رشتگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس شاعر کا شعور اس کے فن کا بنیادی آلہ ہے اس آلہ کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ انسان کی فکر اور اس کی انتہائی گہری جبلتوں کے درمیان (جنہیں وہ سمجھتا ہے اور ان کے گیت گاتا ہے) ایک رابطہ استوار کرتا ہے۔ اس کے یہاں کچھ سیکھنے کی خواہش پائی جاتی ہے۔ اور اسی خواہش کے پیشِ نظر وہ ہر چیز کی اصلیت معلوم کرنے اور ان تمام چیزوں کو اپنے قبضۂ قدرت میں لانے کی خواہش رکھتا ہے جو کائنات میں دیکھی جا سکتی ہیں، محسوس کی جا سکتی ہیں اور سُنی جا سکتی ہیں۔ وہ لافانی ہونے کی نہیں بلکہ ابدی بن جانے کی خواہش رکھتا ہے۔ ہر تغیر، حرکت اور تبدیلی کے مظہر کے پسِ پشت وہ ایک خالص اور مستقل رشتہ ایک خالص سچائی، اور ابدیت کی علامت کو دیکھتا ہے۔ وہ انسان اور اس کی ہر خواہش کو کچھ نہ کچھ ابدی مفہوم ضرور عطا کرتا ہے۔ اُس کی شاعری میں جو حقیقت کی مسلسل تسخیر اور حدودِ وقت کے باہر حقیقت کی نقل کے مترادف ہے ہر چیز کم عارضی اور کم غیر مستقل دکھائی دیتی ہے۔

اس شاعری میں وقت موجود ہے کے گیت اس شدت اور وسعت سے گائے جاتے ہیں کہ وہ ابدی بن جاتا ہے۔ شاعر جب گاتا ہے تو اُس کی وحدت ختم ہو جاتی ہے۔ بہ حیثیت انسان کے اُس میں کچھ بننے کی جو صلاحیت و کیفیت پائی جاتی ہے وہ گویا ایک معجزہ سے کچھ ہونے کی کیفیت میں بدل جاتی ہے۔ ایک فیصلہ کن واقعہ جو ایک دھماکہ کے ساتھ منصۂ شہود پر آتا ہے اور ایک عارضی کیفیت یا حالت کو ختم کر دیتا ہے اور ایک ابدی کیفیت کا آغاز کرتا ہے۔ وہ دُکھ اور سُکھ جسے ہم وقت سے متعلق کرتے ہیں پرس کی نظموں میں اپنی مادی کیفیت سے محروم ہو جاتے ہیں اور ان میں ایک نئی دھن اور ایک

نئی تکمیل پیدا ہو جاتی ہے۔ شاعر ان میں نئے سرچشمے اور نئے اسباب دریافت کر لیتا ہے۔ غالباً اسی کو غیر موجود کا علم یا تصور کہتے ہیں۔ کم از کم اسے اس شعور کا نام دیا جا سکتا ہے جس کے تحت ہر شکل ہر رنگ خود کو بدل دیتا ہے۔ کائنات ان نظموں میں قابلِ شناخت ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا حلیہ اور اس کی شکل و مفہوم بدل جاتا ہے۔ وہ لمحات موجودہ کی گرفت سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اور زیادہ خود مختار زیادہ حقیقی اور زیادہ طاقتور بن جاتی ہے۔ اسی لئے شاعر محض ایک فرد نہیں ہوتا بلکہ اس سے بہت زیادہ ہوتا ہے۔ وہ شاعر کی حیثیت میں اپنے وجود کی تکمیل سے ہمکنار ہوتا ہے اور ایسا فرد باقی نہیں رہتا جو عام انسان کی حیثیت سے نامکمل اور محدود ہوتا ہے۔ جو چیز اُسے دوسروں سے بلند کرتی ہے، وہ یہی اپنے وجود کا نیا احساس ہے۔ وہ نئی طاقت ہے جو اسے ساری کائنات سے ہم آہنگ کر دیتی ہے۔ اس کا شعور ایک ایسا بھرپور عمل ہے جو اس کی اس انداز میں از سرِ نو تخلیق کرتا ہے کہ اس کی خودی اپنے نقطۂ عروج کو پالے۔

پیرسس کی کتاب ELOGES سب سے پہلے ۱۹۱۰ء میں سینٹ لیجر لیجر" کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ نئے ایڈیشن پر جو ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا اس کا نام سینٹ جان پیرسس درج ہے۔ شاید لیجر نے یہ نام ایک قدیم ادیب پرسیس کا مداح ہونے کی وجہ سے اختیار کیا ہے ELOGES اُن نظموں کا مجموعہ ہے جس میں اس کے بچپن کی ترجمانی کی گئی ہے ان میں مرجانی جزیرہ کی ساری شادابی اور خوبصورتی اور نوآبادیاتی اشیائے تجارت سے بھری پڑی بندرگاہ کے حسن کا انعکاس ملتا ہے۔ اس کے بچپن کے تصورات پر سمندر کی وسعت اور گہرائی بُری طرح چھائی ہوئی ہے، پھر طوفانوں، آتش نشاں پہاڑی دہانوں، باغات اور سمندری لہروں کی یادیں ہیں جن کے نقوش اس کے ذہن پر مرتسم ہو کر رہ گئے ہیں اس کی طویل نظم ANABASE میں جو سب سے پہلے ۱۹۲۴ء میں شائع ہوئی تجربے کے ان پانچ سالوں کی یادیں محفوظ ہیں جو چین اور صحرائے گوبی میں گزرے۔ یہ شعری تخلیق جسے ٹی ایس ایلیٹ نے ۱۹۳۰ء میں انگریزی میں ترجمہ کیا ہمارے عہد کی بنیادی نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ اس نظم میں شاعر کو فاتحِ الفاظ کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے حالانکہ لغوی طور پر نظم میں شاعر کو واقعی فاتح بتایا گیا ہے اور اسلحہ اور گھوڑوں کے استعارے استعمال کئے گئے ہیں، اجنبی علاقوں میں اسکی خود عائد کردہ جلاوطنی اور رنگ و تاب کے نقشے کھینچے گئے ہیں ــ جوں ہی غیر آباد علاقے میں ایک شہر کی تعمیر کا منصوبہ تیار ہو جاتا ہے۔ فاتح اسے خیرباد کہہ دیتا ہے۔ نظم میں ہر طرح کی مسرتوں اور تجربات کا ذکر کیا گیا ہے لیکن اس میں دیکھنے اور سننے کے لئے اس سے کہیں زیادہ موجود ہے۔ لیکن نظم میں پیش کردہ لغوی تسخیر اتنی اہم نہیں ہے جتنی کہ زبان کی تسخیر کا وہ عمل جسے شاعر نظم کہنے کے دوران روبہ عمل لاتا ہے۔ الفاظ کے اصل اور ابتدائی مفہوم کو گرفت میں لانے کے لئے شاعر با ضابطہ ایک جہاد کرتا ہے اور بالآخر اسے فتح حاصل ہوتی ہے۔ اس

میں شاعری تاریخ انسان کی تاریخ ہے جو سارے کرۂ ارض کو اپنے قبضۂ اختیار میں لانے کے لئے کوشاں ہے۔

مارچ ۱۹۲۴ء میں شکاگو کے "پوئٹری" نامی رسالے میں لیجر کی نظم "جلاوطنی" کا اصل فرانسیسی متن شائع کیا گیا۔ اس نظم کو محض جنگ اور پرس کی جلاوطنی کی نظم نہیں کہا جاسکتا۔ یہ اس سے کچھ زیادہ ہے یہ ANABASE کے موضوع، شاعر کی جلاوطنی اور اس ضروری "غیر حاضری" کے موضوع پر جو ہر فنی تخلیق سے پہلے واقع ہوتی ہے، ایک زیادہ گہری تخلیق ہے۔

اس تصور کو جو روایتی طور پر ملارمے سے متعلق سمجھا جاتا ہے اس نظم "جلاوطنی" میں از سرِ نو دریافت کیا گیا اور اُسے ایک نئی جلا بخشی گئی۔ شاعر ایک ایسا انسان ہے جو اس کا نام اختیار کرتا ہے۔ اس کا علم النحو جلاوطنی کی خالص زبان ہے۔ اس نظم کا آخری مصرعہ اگرچہ نظم کے دوسرے حصّوں سے بظاہر علیحدہ معلوم ہوتا ہے لیکن بجائے خود پوری نظم کا نچوڑ ہے اور آئندہ لکھی جانے والی نظموں کا نقیب بھی۔

"یہی وہ وقت ہے اے شاعر، کہ تو اپنے نام، اپنی پیدائش اور اپنی نسل سے دستبردار ہو جا۔"

پرس پر جو احساسات و تاثرات، بارش، برف، ہوا اور سمندر کو دیکھ کر مرتب ہوتے ہیں باری باری اس کی نظموں کا موضوع بن جاتے ہیں۔ ان نظموں کی ہیئت غیر روایتی ہے۔ لیجر نے ایک نئے انداز کے شعری بند (اسٹینزا) کی تخلیق کی ہے جس کا خاص اپنا ترنم اور آہنگ ہوتا ہے، وہ دنیا کو دیکھتا ہے اور پھر اسے اپنے اشعار میں بالکل اسی طرح پیش کر دیتا ہے جیسی وہ اس کے گیان میں نظر آتی ہے۔ اس کی گویائی اس کے سانس اور ٹھوس الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے۔ وہ ان تمام مانوس چیزوں کا ذکر کرتا ہے جن میں انسان گھرا ہوا ہے مثلاً جانور، پودے اور دوسرے عناصر۔ اپنے فن میں وہ ٹھوس تکنیکی اور اصطلاحی الفاظ تک کے استعمال سے ہچکچاتا نہیں ہے۔ اس کی نظم گویا ایک نظام رسوم یا مجموعۂ گرداب ہے جو انسان کی تمام گوناگوں سرگرمیوں کو محیط ہے اور جن کا اظہار وہ اشاروں میں کرتی ہے۔ اس کی شاعری کی دنیا ایک نئی تخلیق کی تازگی رکھتی ہے۔ یہ کلّی ہوتی ہے اور کلّی طور پر موجود ہوتی ہے۔ دنیا میں جو بھی فرضی قصص اور اشیاء رہ گئی ہیں وہ اس شاعری میں زندہ اور جاندار بن جاتی ہیں۔ اور یہ شاعری حمد و ثنا کا درجہ اختیار کر لیتی ہے جیسا کہ اُس کے پہلے مجموعہ کے نام ELOGES سے ظاہر ہے۔

پرس کی شاعری میں اس کے کسی مصرعہ کے الفاظ سے ان کی صوتی ترتیب اور ان کے داخلی مخرج و آہنگ کو جدا کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی نظم میں یہ دونوں اجزاء ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں اور اس حد تک ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں کہ صوت (یعنی اپنی حد) سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ پڑھنے والے کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نظم اس کی آنکھوں کے سامنے تشکیل پا رہی ہے اور مسلسل بالیدگی اختیار کرتی جاتی

ہے۔ زبان ایک فن پارہ کی تخلیق کرتی ہے اور فن پارہ زبان کے ذریعہ اپنی نشو ونما کی منزلیں طے کرتا جاتا ہے۔ پرس کا ہر نقاد اس کی شاعری کے تموّل، متانت اور جگہ جگہ "عظیم" "شاندار"، "تمکنت" "طمطراق" اور "وسیع" جیسے الفاظ کے استعمال پر حیرت زدہ رہ گیا ہے جو اس کے اشعار میں کائنات گیر زاویئے پیدا کرتے ہیں۔ اس کے یہاں شہزادہ کا استعارہ طاقت و اقتدار، جلاوطنی اور زبان کی شان و شوکت کی ترجمانی کرتا ہے اس کی دنیا میں شہزادہ کی وہی حیثیت ہے جو اس کی نظم میں خود شاعر کی ہوتی ہے دونوں کو یکساں متضاد حالات سے سابقہ پڑتا ہے اور دونوں کو یہ سیکھنا پڑتا ہے کہ دو مختلف اصولوں یا نظاموں کے مطابق کیونکر زندہ رہا جائے۔ گویا "جام و سنداں باختن" کا قرینہ سیکھنا پڑتا ہے۔ شہزادہ کے لئے یہ دو متضاد حالات طاقت اور افلاس یا جامہ پوشی اور عریانی کے ہو سکتے ہیں اور شاعر کے لئے سکوت اور گویائی اور سحر یا تصوف کے۔

سینٹ جان پرس انتہائی قیمتی شعری روایات کا وارث ہے اس کے شعر کی ہیئت اور "اس کے ساتھ اس کا ـــــ . مابعد الطبیعاتی مقاصد کے لئے شعر کا استعمال راں بو" لاترے ماں اور کلاڈل کی یاد دلاتا ہے۔ وہ غالباً اس دور کا واحد شاعر ہے جو خود کو اعلیٰ تر انکشاف کا ذریعہ سمجھنے کی حدود کے بہت قریب پہونچ جاتا ہے۔ جب وہ شاعر کی حیثیت سے بولتا ہے تو گویا یہ خود اس کا اور اس کی کسی داخلی شے کا اثبات ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک انتہائی سادہ اور معمولی چیز اور ایک معمولی واقعہ ایک نظم کی تخلیق کا باعث بننے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ اس مفہوم میں ہی اس کا وجود ابدیت کی بحالی اور ابدیت کو ذی حس بنانے کے مترادف ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ جو کچھ وہ کہتا یا کرتا ہے وہ اس کی پوری اہمیت سے بھی آگاہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس اس کی شاعری گویا اپنی آواز سے زیادہ طاقتور کسی چیز کے سامنے ہتھیار ڈالنے کے مترادف ہے۔ وہ چیز جس کی تعریف اس تحقیق اور قطعیت کے ساتھ نہیں کی جا سکتی ہے جو اس کی نظموں کے بندوں کا مابہ الامتیاز ہے۔ تاہم اس کی شاعری اس ناقابل رسائی سرچشمہ تک پہنچنے کی خواہش کا انکشاف ضرور کرتی ہے۔ یہ مسلسل حاضر و موجود کو ابدی بنانے کے لئے کوشاں رہتی ہے۔ یہ شدید خواہش موت کے خلاف جدوجہد کئے بغیر پیدا ہی نہیں ہو سکتی۔ شاعر کو ایک ساتھ بظاہر دو متضاد کام کرنے پڑتے ہیں۔ ایک طرف اُسے اپنی اس شخصیت کی ترجمانی کرنی پڑتی ہے جو "انسان فانی" کے حدود سے باہر ہوتی ہے اور دوسری طرف اسے اپنی شخصیت کے کسی نہ کسی پہلو اور انوکھے پن کو یکسر ختم کرنا ہوتا ہے۔ اس نوع کی خواہش رکھنے کا دوسرا مطلب اُس پر شہید ہو جانا بھی ہے۔

پرس بھی ملارمے اور راں بو کی طرح اپنی بصیرت کا اسیر ہے اور اُسی کا شہید بھی۔ ۔ شاعر کا پیشہ اس کی اپنی زندگی کا ڈرامہ ہے۔ اپنے وجود کے عمل میں زیادہ تعمق کے ساتھ حصہ لینا اور پھیلنے

وجود سے بالاتر ہو جانا ہی شاعر کا دکھ بھی ہے اور سکھ بھی اور اس کی عزت بھی۔ شاعر کی جلاوطنی اس کی اپنی تنہائی اور اپنی اخلاقیات نہ ہے۔

سینٹ جان پرس گویا اس قدیم عقیدہ کی از سر نو تائید اور تجدید کرتا ہے کہ انسان کی تاریخ کا ہر واقعہ اپنے ظاہر سے ہٹ کر کسی اور چیز کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس مفہوم میں ایک شاعر کی ادبی تخلیق ایک ماہر تحلیل نفسی کے کام سے مشابہ ہے جو اشیاء کے اندرونی معنی کی تلاش کرتا ہے اور آخر میں خود انہیں جلا بخش دیتا ہے۔ شاعری دراصل دو طرح کی زبانوں کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ایک تو وہ زبان جو آسان الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے جس کی تعریف لغات میں کی گئی ہے اور جنہیں شاعر کے ہم عصروں نے بھی استعمال کیا ہے اس میں تعلیم یافتہ اور غیر تعلیم یافتہ اور دونوں قسم کے الفاظ شامل ہیں دوسری وہ جو زبان کے آہنگ و ترنم اور اس جادو پر مشتمل ہوتی ہے جسے الفاظ کا مجموعہ اور تراکیب پیدا کرتی ہیں۔ یہ دوسری زبان دراصل زبان سے ماورا، جانے اور ناقابل فراموش بن جانے کے لئے شاعر کی سعی سے عبارت ہوتی ہے۔ زبان ایک انسان کے لئے اس کا عمیق ترین روحانی تجربہ بن سکتی ہے۔ زبان سے آگے ایک خلاء ہے جس کا کوئی اور چھور نہیں اور جس میں وہ ہوائیں بستی ہیں جن کا ذکر پرس نے اپنی نظم میں کیا ہے۔ ان ہواؤں کے اندرونی معنی (جو سطح ارض پر چلتی ہیں اور تمام فانی مخلوقات کو متحرک کر دیتی ہیں) شاعر کی اس نظم کا موضوع ہیں۔ نظم کے شروع کے الفاظ میں ان ہواؤں کا ذکر ہے جو تلاش و جستجو، پیشین گوئیوں اور مقولوں کی ہوائیں ہیں اس داستان گو کی ہوائیں ہیں جو اپنی نظم کی تکمیل کے لئے کسی خدا کا سہارا اور مدد تلاش کرتا ہے۔

VENTS طرح بعض نظمیں صرف اس لئے لکھی جا سکتی ہیں کہ انسان اس دنیا کا باسی ہے جسے پرس نے "خوابوں کی گشتہ شدہ دنیا" کہا ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ ہمارے ذہن میں جو خیالات بھی آتے ہیں ان کی گہرائی اور ان کی اصلیت ہم پر پہلے ہی لمحے میں واضح نہیں ہوتی۔ انسانی وجود کا مختصر اور فانی کمرہ اور کائنات کی گہرائیاں میں ایسی صدائے بازگشت ہے جس کی آواز کبھی سنائی نہیں دے گی، کوئی خیال ابتدائی شکل میں برقرار نہیں رہتا۔ شاعر کا دراصل کام ہی یہ ہے کہ وہ روایتی طور پر تسلیم کردہ الفاظ اور اشیاء کو اس وقت تک اذیت پہونچاتا رہے جب تک کہ وہ اپنے اصلی اور حقیقی معنی کو اپنی ظاہری گرفت سے آزاد نہ کر دیں۔ ان معانی کو دنیا میں ایک مرتبہ پھر زندہ ہونے کے لئے بڑے لمبے چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔

اس نظم میں شاعر یا آدمی جس پر خدا نے دھاوا بول دیا ہے "ذو معنین" گفتگو کرتا ہے۔ وہ اپنے فن کی منفی خصوصیات کو بڑے موثر انداز میں بیان کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کا فن کیا نہیں ہے۔ یعنی وہ کوئی دانش ورانہ پروگرام، دوسروں کو خوش کرنے کی خواہش، تن آسانی اور مصلحت کیشی نہیں ہے۔

اس کا فنی طریق کار اتنا وسیع ہے کہ اس کی تعریف و توضیح ممکن نہیں ہے۔ تاہم وہ ہمارے زمانے کی شعر خوانی کے طریق کار سے بہت زیادہ قریب ہے ــــ سینٹ جان پرس کی نظم VENTS راں بو کی "چراغاں" اور کسی حد تک بادلیئر کی "بدی کے پھول" دورِ جدید کی ایسی تصنیفات ہیں جو انسان کی حیثیت کے اس درجہ کی عکاسی کرتی ہیں جسے اس نے ۱۹ ویں صدی میں حاصل کر لیا تھا اور ۲۰ ویں صدی میں بھی برقرار رکھا ہے۔ پرس نے فرانس کے پانچ بڑے شعرا بادلیئر، راں بو، ملارمے، والیری اور کلاڈل کی صف میں اپنی جگہ حاصل کر لی ہے ان ہی کی طرح اس کے فن پر بھی کلاسیکیت یا رومانیت کی کوئی ظاہری چھاپ نہیں لگائی جا سکتی۔ ہر بڑی شاعری اپنے قریب ترین مکتبِ خیال کی حد سے ہمیشہ کچھ آگے ہی ہوتی ہے۔ پرس اور دوسرے شعرا جن کی روایت کی وہ ترجمانی کرتا ہے کلاسیکیت اور رومانیت دونوں انتہاؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔ اور غیر معمولی صناع ہیں جو اپنے فن کے تمام ذرائع سے استفادہ کرتے ہیں۔ وہ قدیم شاعرانہ تصور سے جدید ترین عقائد اخذ کرتے ہیں اور شاعری کے قدیم اصولوں سے جن کے آثار اشاریت پسندی اور سرّیالزم میں ملتے ہیں اپنے فن کو جلا بخشتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک اپنے انداز میں اپنی اندرونی کشمکش اور اپنے فنی کمال میں ایک توازن پیدا کرتا ہے۔ لیکن جو توازن حاصل ہوتا ہے اس کے کئی درجے ہیں۔ مثلاً والیری اور کسی بھی نمائندہ سرّیالسٹ شاعر کا فن اس توازن کی انتہا کو پیش کرتا ہے۔

VENTS میں شاعر اپنے فارم کا اسیر نہیں رہتا کیونکہ وہ اپنی نظم کا قیدی بن جاتا ہے جس کی کوئی انتہا نہیں۔ اس کا ہر بند اگلے بند کے لئے بارودی فلیتہ کا کام کرتا ہے۔ اور دوسرا ایک فطری انداز سے معرضِ وجود میں آ جاتا ہے۔ کوئی ایک تصویر اس اندیشے سے ساکن رہنے نہیں دی جاتی کہ وہ کہیں کسی انسانی رشتہ کی علامت نہ بن جائے۔ اس نظم کو کسی ایسے مجموعہ کی زینت نہیں بنایا جا سکتا جو کسی خاص عہد یا کسی خاص ادبی مکتبِ خیال کا ترجمان ہو۔ یہ نظم تو صرف اپنی شاہد ہے، انسان کی عظمت اور اس کی ناکامیوں کی شاہد ہے، ان چراغوں کی شاہد ہے جو آندھی میں جلائے جائیں اور پھر بجھ جائیں۔ اور ان سب تجربات کے اتصال و امتزاج کی شاہد ہے۔ نظم تو نظم ناول جیسے بڑے کینوس کی صنفِ ادب میں بھی اتنے بڑے موضوع کا سمیٹ لینا ایک کارے دارد ہی ہے۔ اس نظم کے تمام کردار ہوا میں پرواز کرتے ہوئے سائے ہیں آزاد اور حقیقی سائے جن کی طاقت کو بازاری موقعہ پرستی سے خلط ملط نہیں کیا جا سکتا۔

ہوا وہ عنصر ہے جو ہمیں زندگی بخشتا ہے۔ ہوا ہمارے منہ اور پھیپھڑوں میں موجود ہوتی ہے اور ہمارے لئے انتہائی ضروری ہے خواہ ہم ڈریک کی طرح یا صلیبی جنگ کے مجاہد کی طرح دور دور افتادہ سرزمینوں کا سفر کریں یا کرۂ ارض کے کسی گوشے میں خاموش پڑے رہیں اور جبل جرد ہو کے ہاتھوں نابود

ہو جائیں۔ نظمیں ہواؤں ہی کی طرح بیج بھی پیدا کرتی ہیں اور پھل بھی لاتی ہیں۔ ایک کتاب جدائیوں، رخصتوں مراجعتوں اور رفتار کی تبدیلیوں کے سلسلہ کا دوسرا نام ہے۔ نظم کے چوتھے حصے میں نہ صرف دنیا کے پہاڑوں بلند مقامات اور دریا تراؤں کے بوڑھے راستوں کا ذکر ملتا ہے بلکہ اس میں انسان کے مسلسل استفسار کی کاوش اور فن کے اس ذہنی نقاب کا بھی بیان ہے جو تمام استفسارات پر ڈال دیا گیا ہے۔ یہاں نظم ناول یا رزمیہ کم ہے علم کائنات زیادہ ہے اسے اگر ناول متعلق بکائنات کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

شاعر کا وہ تجربہ جس نے VENTS جیسی نظم کی تخلیق کو ممکن بنایا ہے شبہ سے بالاتر ہے یہ ناقابل بدل ہے اور اپنی جگہ بالکل نادر ـــــ لیکن اسی کے ساتھ نظم کو موجودہ حسیت SENSIBILITY کی تاریخ بھی کہا جا سکتا ہے۔ تاریخ نویسی میں جتنی سخت کوشش سے کام لیا جاتا ہے اس کے استعمال سے جدید انسان کی ایسی تاریخ لکھنے میں کبھی کامیابی حاصل نہیں کی جا سکتی جیسی کہ اس نظم میں قلمبند کر دی گئی ہے۔ مورخین کو بڑی آسانی سے تاریخ اور وقت کا پابند کیا جا سکتا ہے خواہ ان کا موضوع کتنا ہی فرسودہ اور پارینہ کیوں نہ ہو۔ لیکن شاعر کو قابلِ فہم بننے کے لئے کئی نسلیں اور کئی صدیاں درکار ہوتی ہیں، اور اس کی نظمیں بھی جو اپنے تاثر میں قلمبند تاریخ سے زیادہ اثر انگیز ہوتی ہیں خود کو معرضِ وجود میں لانے کے لئے مستقبل سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔

اشاریت یا سریلزم جیسے ادبی مکتبِ خیال کا کام دراصل ایک لمحہ یا محسوس لمحہ کی تاریخ کو پیش کرنا ہوتا ہے۔ بڑا شاعر ہمیشہ اس نوع کے کسی مکتبِ خیال یا تاریخی تسلسل سے عموماً ہٹ کر اپنی ڈگر اختیار کرتے ہیں۔ یہی حیثیت ملارمے اور راں بو کی تھی اور یہی حیثیت آج کلاڈل اور سینٹ جان پرس کو حاصل ہے۔ پرس کی شاعری کے موضوعات جلاوطنی اور تنہائی ہیں اور اسی ماحول سے الیکسی لیجر کی موجودہ زندگی دوچار ہے۔ اس کے فن کی بنیادی خصوصیات جو اسے ایک مقدس صحیفہ کا درجہ دے دیتی ہیں ـــــ یہ ہیں۔ طولِ کلام کا حسن، معمولی الفاظ، رسوم و تقریبات کا مسلسل ذکر، اور تہذیب اور جاہلیت اور پرکاری اور سادگی کے بیک وقت استعمال سے پیدا ہونے والا ابہام۔

نظم VENT میں بظاہر کوئی پیغام نہیں ملتا لیکن اس کے باوجود یہ فن پارہ شاعر کے فریب انگیز لیکن حقیقی وجود کی شرح ہے۔ شاعر ایک طرف انسانی سرگرمیوں سے کٹا ہوا ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ انسانی رسوم، عقائد، روایات اور معاشرتی رشتوں سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ وہ مستقبل کی دنیا کے خواب دیکھتا ہے لیکن اس کے ساتھ وہ اپنے سماجی طبقہ اور قومی زندگی میں بھی حصہ لیتا ہے۔ جس سنجیدگی اور گہرائی سے وہ زندگی پر غور کرتا ہے وہ اسی ہم رشتگی اور علیحدگی کے امتزاج کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

اشاریت پسندوں کا سرکاری مشرب، علیحدگی پسندی ہے۔ اور سرّیالزم کے ماننے والوں کا جارحیت پسندی لیکن سینٹ جان پرس شاعروں کے زیادہ روایتی اور اعتدال پسندانہ مشرب کا علمبردار ہے اس کے لئے صحیح لفظ کا انتخاب بڑا مشکل ہے کیونکہ آج اس انداز کے سوچنے اور محسوس کرنے والے شاذ شاذ ہی ہیں۔ تاہم شاید اسے متانت اور تقدس کے الفاظ سے یاد کیا جائے تو غلط نہ ہوگا اس کی صحیح ترجمانی کے لئے ایسا لفظ انتخاب کرنا چاہئے جو اتنا طاقتور ہو کہ وہ انسان کی قسمت کے تمام تضادات کا جو ہمیں زمکان و مکان کی حدود میں محسوس ہوتے ہیں احاطہ کرسکے۔

رینے شار

رینے شار، پراونس کے ایک ساحلی علاقہ داکلوس میں ۱۹۰۶ء میں پیدا ہوا تھا۔ شار اگرچہ گذشتہ بیس سال سے شعر کہہ رہا ہے لیکن اسے جائز اہمیت دوسری جنگ کے بعد ہی حاصل ہوئی۔ متعدد نقاد اسے موجودہ نسل کا سب سے ممتاز شاعر گردانتے ہیں۔ اس کی نظموں میں ایک دیہاتی اور MEDITERRANIAN فضا نظر آتی ہے۔ اس میں اُسکے وطن مالوف کے تمام بنیادی فطری عناصر موجود ہیں: جھینگر، اور بادام کے درخت، زیتون کے پیڑ، انگور، انجیر، سنگترے، گھاس اور چھوئی موئی کے پودے وغیرہ۔ اس کے اشعار میں ہیراکلیتس کا ذکر اکثر آتا ہے جس سے اس میں یونانی روح کبھی جولاں نظر آتی ہے۔ جس علاقہ کا ذکر وہ اپنی نظموں میں کرتا ہے اس میں ہر طرف دھوپ، اور زمین کے وسیع وعریض قطعے اور آنکھوں کو چکاچوند کردینے والی روشنی دکھائی دیتی ہے، شار کی اپنی زمین سے محبت اور زندہ اور اُگنے والی چیزوں کے لئے اس کا ہمدردانہ تردد اس کی ادبی خصوصیات کی غمازی کرتے ہیں۔ جس انداز سے وہ زمین سے متعلق اشیاء کو دیکھتا ہے، اس کی مشکل پسندی، خطرات کا سامنا کرنیکا حوصلہ یہ سب اس کے کاشتکارانہ پس منظر کا ثبوت ہیں۔ سادہ الفاظ میں اس کی ان خصوصیات کو انسان اور زمین کی محبت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان تمام لوگوں کی طرح جو زمین سے والہانہ عشق رکھتے ہیں اس کے یہاں بھی مشینی زندگی اور انسانی لوٹ کھسوٹ سے شدید نفرت ملتی ہے۔

۱۹۳۰ء کے لگ بھگ رینے شار بھی سرّیالسٹوں کے زمرہ میں شامل ہوگیا۔ یہ گویا کسی ادبی اسکول سے اس کا پہلا باضابطہ الحاق تھا اور اس کے باوجود کہ اس نے بہت جلد سرّیالسٹ تحریک کی پابندیوں سے خود کو آزاد کرلیا اس نے اس اسکول کی بہت سی خصوصیات سے فائدہ اٹھایا سب سے پہلے تو اسنے سرّیالزم کی بغاوت کی اسپرٹ سے استفادہ کیا۔ سرّیالزم میں جس نوع کی ذہنی تصاویر کی عکاسی

کی جاتی ہے اس نے شار کو سکھایا کہ شاعری کی ایک قسم عام نظم گوئی سے ہٹ کر بھی اپنا وجود رکھتی ہے تو ابہام
کی تحریک ایک اجتماعی تجربہ تھی جس نے شار کے احساسِ اخوت و برادری کو یقیناً جلا بخشی ہوگی۔ لیکن بریتون، دیسنو
اور ایلوار دنے اپنی نظموں میں خود نویسی کے ذریعہ جو نئے اور غیر معمولی زاویہ ہائے نظر اور فریب انگیز نقشے پیش کئے
ہیں انہوں نے اُسے سرریالسٹ تحریک سے (جو نصف برگساں اور نصف فرائیڈ کے نظریات پر مبنی تھی) کچھ زیادہ ہی
متاثر کیا۔ تحریک مزاحمت کی ساری شاعری جو اپنی خفیہ اشاعت کے وقت بڑی مقبول تھی آج فرسودہ اور غیر موثر
معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً اراگوں کی شاعری میں جو تازگی اور جان اسوقت تھی وہ آج باقی نہیں رہی ہے۔ اس کے مقابلہ
میں شار کی اس وقت کی نظمیں دوسروں سے بہت مختلف ہیں۔ انہیں دورِ جنگ کی سب سے زیادہ شاندار نظمیں قرار دیا جاسکتا
ہے اور اسی لئے اُن کے زندہ رہنے کا زیادہ امکان ہے۔ جرمنوں کے خلاف تحریک مزاحمت نے شار
کو ایک نیا شعری تصور اور حقیقت سے نیا رابطہ فراہم کیا۔ اس کی ابتدائی شاعری میں جو بلند حوصلگی نظر آتی ہے وہ اس
کی جنگ کی نظموں میں اور شدید ہوگئی ہے کیونکہ یہاں اس کے شعری تصورات میں جنگ اور مزاحمت کی گرمی بھی شامل ہوگئی
تھی۔ آج بھی اس دور کی لکھی ہوئی اس کی بعض نظمیں اتنی ہی مشہور ہیں جتنی کہ وہ اس وقت تھیں جب انہیں خفیہ طور پر دست
بہ دست تقسیم کیا گیا تھا۔ شار کے یہاں مذہبی جذبہ کی جگہ — انسانیت کی محبت نے لی ہے مذہبی جذبہ اس کے
یہاں بالکل مفقود ہے۔ اس کی دورِ جنگ کی نظمیں صرف اعلیٰ انسانی جذبات پر ہی مشتمل نہیں ہیں (جیسا کہ اور بہت سی
دورِ جنگ کی نظمیں ہیں اور اب انہیں کوئی نہیں پڑھتا) بلکہ ان میں ایک ایسا موثر اور انوکھا آہنگ بھی پایا جاتا ہے جو
اس سے پہلے صرف پاسکال کی نثر اور راں بو کی نثری نظموں ہی میں ملتا ہے۔ شار کے لئے وہ صرف رزمیہ نظمیں ہی نہیں
تھیں بلکہ سب سے پہلے وہ ان تاثرات کی ترسیل کا ذریعہ تھیں جنہیں محو نہیں کیا جاسکتا۔

شار کی نظموں میں جو ابہام پایا جاتا ہے اس کا راز شاعری کے اسی خفیہ سرچشمہ میں ملتا ہے۔ یعنی ناقابلِ فراموش
تاثرات۔ اس کا ابہام ملارمے یا راں بو کی طرح محض لسانی ابہام نہیں ہے۔ بلکہ یہ استعاراتی ابہام ہے جو سرریالسٹ
ابہام کی غمازی کرتا ہے کیونکہ اس میں تحتِ شعور کو زبان کے وسیلہ سے منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔
تحتِ شعور کی فکر سرریالسٹ دور کی شعری مساعی میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور یہ رجحان سنہ ۳۰ء سے لیکر ابتک
چلا آرہا ہے۔

شاعری میں ہر چیز کو موجود بناکر پیش کیا جاتا ہے کیونکہ شاعری موجودگی اور حضوری ہی کو کہتے ہیں۔ اس میں جس چیز
کو عام طور پر "خیال" کہا جاتا ہے اُس سے شاعر کو ابتداً دلچسپی نہیں ہوتی۔ اس کی دلچسپی اور توجہ تو خیال کے سرچشمہ
یعنی حرکت، کچھ احساس اور کچھ جذبہ پر مرکوز ہوتی ہے جو منطقی فکر سے پہلے وجود میں آتے ہیں۔ نامعلوم عالم شاعر کے
علم کا حقیقی موضوع ہے۔ رینے شار کی بعض بہترین منظومات اس اصول کی شاہد ہیں کہ نامعلوم ہی انسانی ذہن کو

گہرائی اور گیرائی بخشتا ہے۔ شاعر کے لئے ابتدائی مشاہدہ نپے تلے خیال سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ ہیراکلیٹس نے متضاد اشیاء میں آہنگ و توازن پیدا کرنے کی جو کوشش کی تھی اس پر بھی ابہام کا الزام عائد کیا گیا تھا۔ جس طرح فلسفی وقت کو ابدیت میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے اُسی طرح شاعر کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ بہت جلد ختم ہو جانے والے جذبہ کو مترنم زبان میں مقید کرے۔ شاعر کی اصل طاقت و توانائی سادہ لوحی اور علم اور تجربات محبت کی موت کی دو انتہاؤں کے درمیان نشوونما پاتی ہے۔

قانونِ اتفاقات کے مطابق ہر دن کو شاعر کی ذات اور اشیاء عالم کے درمیان ایک نازک تبادلہ کہا جاسکتا ہے۔ شاعری کو شاعر اور ان اشیاء کے درمیان جنہیں وہ دیکھتا ہے مکالمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس مکالمہ میں جو الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں وہ حیرت انگیز خصوصیات کے مالک ہوتے ہیں۔ اس میں نازک ترین تبادلہ وہ ہوتا ہے جو موسوم شے اور اس نام کے درمیان ہوتا ہے جو شاعر اس چیز کو دیتا ہے۔ اس شاعرانہ تبادلہ کی قریب قریب وہی نوعیت ہوتی ہے جو خود محبت کے تجربہ میں مضمر ہوتی ہے جس میں انتہائی انبساط اور تفکر کے درمیان تبادلہ ہوتا ہے جسے شار نے FUREUR ETMYSTERE کا نام دیا ہے۔ شار اس انتہائی قدیم روایتی خیال پر یقین رکھتا ہے کہ شاعری کو جوش و جذبہ سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر کے یہاں تاثر اور محنت اور جذبہ اور خیال میں محض ایک ظاہری دوری اور اختلاف ہوتا ہے۔ شاعر کا کام ان دونوں کے امتزاج سے تکمیل پاتا ہے۔

شار نے جو طمانیت قلبی اور جمعیت خاطر حاصل کی ہے اسے بجا طور پر "بے چینی" کی صفت سے متصف کیا ہے کیونکہ اس طمانیت میں انسانی فطرت کی شیطنت اور روزمرہ کی فریب دہی کے عنصر کا شعور شامل ہے، خواہ یہ فریب دہی غیر ذمہ داری اور سادہ لوحی پر ہی مبنی کیوں نہ ہو۔

شار ہمیں یہ یقین کرنے کی ترغیب دیتا ہے کہ الفاظ کے استعمال کا فن اب بھی بہت ابتدائی اور ماقبل تاریخ کے عہد سے گزر رہا ہے۔ یہ اب بھی اپنی بلوغت اور نشوونما کا منتظر ہے۔ سائنس کی تمام ترقیوں اور بادلیئر، راں بو، ملارمے اور لاترے ماں جیسے جدید شعراء کے موٹے موٹے دیوانوں کے معرض وجود میں آنے کے باوجود انسان اب بھی نہ تو شمسی توانائی کو پورے طور پر اپنے قبضے میں لا سکا ہے اور نہ ہی شاعرانہ لفظ کی پوری طاقت پر بالادستی حاصل کر رہا ہے۔

تاریخ میں ایک وہ دور بھی تھا جب لفظ بلاشرکت غیرے پادری کی ملکیت اور استحقاق تھا۔ وکٹر ہیوگو نے شاعر کو جدید دور کا نیا پادری اور پیغمبر قرار دیا، لیکن رینے شار سریالزم کے ایک سابق اصول پر یقین رکھتے ہوئے جس کی تشریح لاترے ماں اور راں بو نے کی ہے یہ بات پسند کرے گا کہ نیا شعری لفظ آنے والے دور میں ہر انسان کی آواز بن جائے گا اور اس طرح وہ کائناتی موسیقی سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے اجتماعی آواز بھی بن جائے گا۔ وہ موسیقی ہی کی طرح عالمگیر مقبولیت اور طاقت حاصل کرے گا اور معدودے چند منتخب افراد کی ملکیت باقی نہیں

بقیہ صفحہ

مصنف: سیرل کنولی

ترجمہ: خیر النساء

جدید شاعری کے مراحل

[مضمون نگار کا پورا نام سرل جوزف کنولی ہے وہ کاؤنٹری (سنہ ۱۹۰۳ء) میں پیدا ہوا۔ ایٹن بالیول کالج اور آکسفورڈ میں تعلیم حاصل کی۔ سنہ ۱۹۳۹ء سے سنہ ۱۹۵۰ء تک ہورائزن (HORIZON) کا بانی ایڈیٹر رہا ہے۔ اس کے علاوہ انگلستان کے کئی ہفتہ وار اخبارات میں کتابوں پر تبصرے کرتا رہا ہے۔ اب تک پانچ کتابیں لکھی گئی ہیں ان میں ENEMIES OF PROMISE) سنہ ۱۹۳۸ء) سب سے مشہور ہے۔ اس کے نئے ایڈیشن پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈی جے انرائٹ (D. J. ENRIGHT) (یہ نیو اسٹیٹسمین ۱۶ر جون سنہ ۱۹۶۱ء کے شمارہ میں شائع ہوا ہے) نے اسے ان چند انگریزی ادیبوں میں شمار کیا ہے جو بے حد ذہین اور بے باک نقاد کہے جا سکتے ہیں۔ یہ مضمون لندن میگزین (جون سنہ ۶۱ء) میں شائع ہوا ہے۔ میں نے اپنے آزاد ترجمے میں اس بات کی کوشش کی ہے کہ کنولی کی نثر کی شگفتگی کسی حد تک برقرار رہے اور نظموں کے اقتباسات کے ترجمے بھی پیش کرنے کی جراَت کی ہے۔ یہ مضمون جدید شاعری کی تحریک اور تجربات کے "چند تنقیدی مناظر" پیش کرتا ہے جن سے لطف اٹھانے کے لئے ایٹس، ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ کی شاعری سے واقفیت ضروری ہے۔

—— خیر النساء]

جدید شاعری کا آغاز کب ہوا؟ کس طرح ہوا؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ یہ تمام سوالات ناقابل جواب معلوم ہوتے ہیں لہٰذا ان کا جواب دینے کی بجائے ہم اُن چند واقعات کا ذکر کریں گے جن کی صحیح تاریخیں دی جا سکیں اور یہ قاری کی عقل سلیم پر چھوڑ دیں کہ وہ اُن میں ربط قائم کرے۔

یہ تو طے ہے ہی کہ جدید شاعری کا وجود ہے۔ اُس نے نئے نئے میدانوں پر اپنا قبضہ کر لیا۔ ایک نئے

تاثر کی نشو ونما کی ہے اور ہمارے شعور میں وسعت پیدا کی ہے۔ اس میں ذہن اور قوت عمل کے عناصر موجود ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ دیانت داری اور تخیل کی گہرائی جس کو ہم فوراً پہچان لیتے ہیں اور جس کے فقدان کا احساس بھی ہمیں ہو جاتا ہے۔

۱۹۰۷ء کی سردیاں شدید تھیں۔ رات کافی گزر چکی تھی۔ شدید برفانی طوفان میں واباش کالج کرافورڈول انڈیانا کا فرانسیسی اور ہسپانوی زبانوں کا لکچرار (جسنے اسٹیٹ کالج، پنسلوینیہ سے کئی زبانوں میں ایم اے کی ڈگری لی تھی) خط ڈالنے گیا۔ راستے میں اُس کی ملاقات ایک مفلوک الحال فاقہ زدہ لڑکی سے ہوئی جو ایک خستہ حال نوٹنکی سے تعلق رکھتی تھی۔ لکچرار نے اُسے کھانا کھلایا اپنے کمرے پر لے گیا، اُسے اپنے بستر پر سونے دیا اور خود اپنے مطالعہ کے کمرہ میں فرش پر سوتا رہا۔ (۱۹۰۷ء کے لحاظ سے یہ واقعہ قابل یقین ہے)

جب وہ صبح کے وقت اپنا پہلا گھنٹہ (جو آٹھ بجے شروع ہوتا تھا) لینے کے لئے روانہ ہوا تو مسس ہال (MISSES HALL) دو ناکتخدا خواتین جو مالک مکان تھیں، کمرے کی صفائی کے لئے گئیں۔ اُنہوں نے اس مہمان کو دیکھ لیا اور فوراً کالج کے پریسیڈنٹ اور معتمدین کو ٹیلیفون کیا۔ معزول شدہ لکچرار (جس کی عمر صرف بائیس سال تھی) مویشیوں کے جہاز سے جبرالٹر گیا اور اسپین، جنوبی فرانس سے ہوتا ہوا وینس پہنچا جہاں اُس نے اپنا پہلا مجموعہ اے لوم سپینٹو (A Lume Sepento) شائع کیا۔ اسی سال کے اواخر میں وہ انگلستان گیا جہاں وہ ۱۹۲۱ء تک مقیم رہا۔

ایزرا پاؤنڈ دو نمائندہ خصوصیت کا مالک تھا۔ وہ ایک شاعر تھا اور ماضی سے عقیدت کے باوجود یقیناً اورجنیل قسم کا۔ وہ شاعر سے بھی زیادہ نادر شخص تھا۔ ایک جمالی اور موسیقار جو کہ جبلی طور سے سمجھتا تھا کہ زمانہ کیا لائے گا اور اس چیز کی تخلیق میں وہ معاون ثابت ہوا۔

یہ صفات اپولونیر (Apolloinaire) کاکتو (Cocteau) دیاگیلیو DIACHILEU میں موجود تھیں اور آندرے بریتاں (André Breton) میں بھی۔

اپولونیر (Apollonaire) کی شاعری میں ماضی سے رغبت کا مادہ اور دوسروں میں رجائیت کی تلاش کا شوق تھا۔ عمر کے لحاظ سے وہ پاؤنڈ سے پانچ سال بڑا تھا اور جدید تحریک کے مرکز میں اُسکی نشو ونما ہوئی تھی لہٰذا اسے باہر سے اُس میں داخل ہونے کی ضرورت نہیں پڑی۔

۱۹۰۸ء میں لندن پہنچنے کے بعد پاؤنڈ نے دوسرے سال دو اور کتابیں شائع کیں جس میں سے ایک پر ایڈورڈ تھامس (EDWARD THOMAS) نے دی انگلش ریویو (THE ENGLISH

REVIEW) میں تبصرہ کیا تھا۔ اس کے بعد پاؤنڈ کی اہمیت محسوس کی جانے لگی۔ اُس نے ہونہار ادیبوں کا ایک حلقہ بھی بنایا۔ یہ لوگ ہفتہ میں ایک بار پنچ پر شاعری کے متعلق بحث و مباحثہ کیا کرتے تھے بہت جلد اُس کی ملاقات ایٹس (Yeats) سے ہوگئی جو اُس دور (1890) کا ممتاز شاعر تھا اور ہر اُس شے کا پرستار جس کا تعلق جمالیات اور مابعد الطبیعات سے ہو۔ جیسا کہ پاؤنڈ نے اُس کے متعلق کہا ہے "ایک عظیم موہوم شخصیت جس کے رشتے ماضی سے وابستہ ہیں۔"

پاؤنڈ کی ان ابتدائی کتابوں پر اُنیسویں صدی کے اواخر اور ابتدائی ایٹس (YEATS) اور براؤننگ کا خاصہ اثر ہے خاص کر موخر الذکر (براؤننگ) کے اُس طریقے کا جو بیشتر مکالمہ کے ذریعہ کردار نگاری پر مشتمل تھا (THAT'S MY LAST DUCHESS) میں مروجہ عروضی ساخت اُس نے پروونسل (PROVENCAL) سے لی تھی۔ ایٹس، پاؤنڈ سے بیس سال بڑا تھا اور کامیابی کے باوجود اپنی زندگی اور تخلیقات سے بیحد غیر مطمئن تھا اس لئے کہ اُسے اپنی اُس محبت کے لئے بڑی قربانی دینی پڑی جو آخر کار ناکام رہی۔ بیشک اُس وقت پاؤنڈ میں بھی انوکھی ذہنی تبدیلی شروع ہو چکی تھی۔ دسمبر ۱۹۰۹ء میں ایٹس نے سر ولیم روتھنسٹائن (SIR WILLIAM ROTHENSTEIN) کو ایک خط میں لکھا تھا "یہ عجیب و غریب شخص ایزرا پاؤنڈ ہے جسے یقیناً غنائی شاعری پر عبور حاصل ہے لیکن بڑا خود سر اور تند مزاج ہے۔ وہ لوگوں کے احساسات کو ٹھیس پہنچاتا رہتا ہے اسکے باوجود میرا خیال ہے کہ اس میں غیر معمولی ذہانت اور خیر خواہی کا جذبہ موجود ہے۔"

۱۹۱۲ء پاؤنڈ کے لئے اہم سال تھا۔ اُسنے اپنی پانچویں کتاب ری پوسٹس RIPOSTES شائع کی (جس کا انتساب ولیم کارلس ولیم کے نام ہے)۔ اس کتاب کے ساتھ اُس کی معتبر مستند آواز سنائی دینے لگی۔ اس کے لہجے میں خنک، ملائمت اور بانکپن ہے وہ یونانی اور لاطینی منظوم مزاحیہ کہاوتوں سے محفوظ ہوتا رہتا ہے جیسے کہ PORTRAIT D'UNE FEMME میں ۔ کتاب کے آخر میں پاؤنڈ نے اپنے جواں سال دوست ٹی ای ہیوم (T. E. HULME) کے "شاعرانہ کلام" کو شائع کیا ہے۔ پاؤنڈ ان نظموں کی شمولیت کے بارے میں لکھتا ہے "ان کو دوبارہ شائع کیا جا رہا ہے ایک اچھی دوستی کی یاد اور اچھی رسم کے لئے — یہ رسم پراؤنس اور ٹسکانی (PROVENCE AND TUSCANY) سے نکلی ہے۔ ایک سہولت کے لئے کہ اُن کی ضخامت بہت کم ہے ایک اچھی یادداشت کے لئے — کیونکہ اُن سے دو سال پہلے کی چند ملاقاتیں اور شامیں وابستہ ہیں جو کہ اُس وقت بے کیف معلوم ہوتی تھیں۔ لیکن جن کی یاد آج خوشگوار معلوم ہوتی ہے۔" ان نظموں کی تاریخ ۱۹۱۰ء اور ۱۹۱۲ء کے درمیان کی ہے ایک حصہ ملاحظہ ہو:-

— خزاں کی رات کا ایک خنک لمس
میں بہت دور چلا گیا
اور دیکھا کہ سرخ چاند ایک جھاڑی پر جھکا ہوا ہے
جیسے کہ ایک سرخ و سفید کسان
میں بات کرنے کیلئے رکا نہیں لیکن سر کے اشارے سے سلام کیا
اور چاروں طرف غمگیں ستارے پھیلے ہوئے تھے
جیسے کہ قصباتی بچوں کے سفید چہرے —"

کیا یہ جدید نظم نہیں ہے — لیکن رکیے ہمیں جلدی نہیں کرنی چاہیے۔ ۱۹۱۲ء اور ۱۹۱۳ء کی سردیوں میں ایٹس معدے کی خرابی کا شکار تھا اور اکثر پڑھنے تک سے معذور۔ پاؤنڈ شام کے وقت اُسے پڑھ کر سنایا کرتا تھا اور تیغ زنی کی مشق بھی کرواتا۔ (وہ JU - JITSU سے واقف تھا اور ایک بار رابرٹ فراسٹ کو ایک رسٹورنٹ میں پٹخ چکا تھا) وہ لوگ برجیس اور ورڈس ورتھ جیسے شاعروں کو پڑھتے اور اُن کے متعلق بحث و مباحثہ کرتے۔ کچھ وقفے کے بعد اُنہوں نے لانڈور (LANDOR) کا تفصیلی مطالعہ کیا۔ اب پاؤنڈ کی شخصیت ایٹس کے لئے ناگزیر ہو گئی اور وہ ایٹس کا سکریٹری بن گیا۔ ۱۹۱۳ء کے خزاں میں وہ دونوں تین سرد موسموں تک آش ڈاؤن فارسٹ کے اسٹون کاٹیج میں مقیم رہے۔ ایٹس نے لیڈی گریگری کو ایک خط لکھا جس کا اقتباس ملاحظہ ہو: "وہ ایک صاحب علم اور پُرلطف ہم نشین ہے۔ عہد متوسطہ سے وہ بہت متاثر ہے حقیقت اور قطعیت کی طرف مراجعت میں میرا معاون جو کہ جدید ماورائیت سے بہت دور ہے۔ اُس سے نظم پر گفتگو کرنا ایسا ہے جیسے کسی جملہ کو محاورہ بنا دیا جائے۔"

یہی وہ موقع تھا جب اُن لوگوں نے ایٹس کو اُس کے والد کے لکھے ہوئے خطوط کا انتخاب کیا جسے پاؤنڈ نے آخرکار ۱۹۱۷ء میں مرتب کیا۔ YEATS نے پاؤنڈ کو پچاس پونڈ کی وہ رقم بھی پیش کی جو اُسے پوئٹری شکاگو (ایڈیٹر ہیریٹ منرو) کی طرف سے بطور عطیہ دی گئی تھی۔ میرے خیال میں یہ بعید از قیاس نہیں ہے کہ پاؤنڈ کا رجحان جو کہ قطعیت اور حقیقت کی طرف تھا اُس نے ایٹس کو متاثر کیا اور یہ رجحان ایٹس کی عظیم الشان تبدیلی کا باعث ہوا جس کا نتیجہ اُس کی دوسری کتاب RESPONSIBILITIES میں ظاہر ہوا جو ۱۹۱۴ء میں کوالا پریس (CUALA PRESS) سے چھپی تھی اس کا ابتدائیہ اس طرح شروع ہوتا ہے۔

— "معاف کیجئے کہ ایک اور سر جذبہ کی خاطر
گو کہ میں اُنتالیس سال کے خاتمہ پر پہنچ چکا ہوں

میری کوئی اولاد نہیں ہے۔ میرے پاس کچھ نہیں ہے سوائے کتاب کے
کچھ نہیں ہے، لیکن آپکے اور میرے وجود کا ایک ثبوت ہے۔"

اس کتاب کے اختتام پر نظم "ایک کوٹ" پہلا خاکہ ۱۹۱۳ء) ہے:

—" میں نے اپنے نغمے کو ایک کوٹ بنایا
جس پر گل کاری کی ہے
پرانی دیومالاؤں سے
سر سے پا تک
لیکن احمقوں نے اسے چھین لیا
اور دنیا کے دکھاوے کے لئے اوڑھ لیا
جیسے کہ خود انہوں نے یہ گل کاری کی ہو
خیر انہیں لے جانے دو
اس لئے کہ یہ بھی ایک جری اقدام ہے
کہ میں برہنہ ہی چلتا رہوں —"

پاؤنڈ کے مطابق ایٹس ایک اچھا خلوت نشین ہے بجز اس وقت کے جب وہ کبھی کبھی مصروفیت میں گھرا ہوا پایا جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم دونوں SUSSEX میں مطمئن ہیں۔ اس وقت کا خاص واقعہ یہ ہے ہم لوگ WILFRID BLUNT ولفرڈ بلنٹ کو اُن کی سترھویں سالگرہ پر مبارکباد دینے گئے جہاں ایٹس نے تقریر کی۔ وہاں پاؤنڈ کی قیادت میں شاعروں کا ایک گروہ موجود تھا۔ اُن میں سے ہر ایک نے ایک کتاب بطور تحفہ "اس معمر شاعر کو" ایک سیاہ پتھر کے ڈبہ میں رکھ کر نذر کی۔ پتھر کا یہ ڈبہ پاؤنڈ کے سنگتراش دوست GAUDIA BRZESKA گوڈیا بریزکا نے تراشا تھا۔ ولفرڈ بلنٹ نے مہمانوں کی ضیافت بھنے ہوئے مور سے کی[۱] — موسیقی کے تماشوں کے منتظم کی صلاحیت رکھنے کی وجہ سے اُسے

---

[۱] جنوری ۱۸ مارچ ۱۹۱۳ء "تمام شعرا اچھی طرح سے پیش آئے سوائے بیلاک کے"۔ مور کی تجویز ایٹس کی تھی۔ اسکے بعد بھنا ہوا گوشت کھایا گیا۔ ایٹس نے ایک مقالہ پڑھا جس میں اُسنے اپنے اس نئے انداز کا اعلان کیا تھا۔ یہ بات پاؤنڈ کے حوالے سے کہی جا رہی ہو شاعروں میں رچرڈ آلڈنگن (ایمی فلنٹ ایف مانٹگ) جان میں نیلڈ (غیر حاضر) اسٹرج مور، وکٹر پلار اور ایٹس۔ برجیس BRIDGES بلنٹ (BLUNT) کے سیاسی عقائد کی وجہ سے مدعو نہیں کیا گیا۔ بیلوک (BELLOC) لنچ کے بعد شریک ہوا۔ پاؤنڈ نے خطیبانہ انداز میں کہا:

"ہم لوگ جو کم ہی لوگوں کا احترام کرتے ہیں
آپکا احترام کرتے ہیں۔ اور اسکے اظہار کا بہتر ذریعہ نہ دیکھ کر
یہ پتھر آپ کی نذر لائے ہیں تاکہ کچھ یادگار رہے۔"

بہت جلد پوئٹری شکاگو POETRY CHICAGO دی ایگوئسٹ لندن اور فورڈ میڈاکس فورڈ کے انگلش ریویو کی ادارت کا موقع مل گیا۔ اور اُسنے لارنس، لیوس اور جوائس کا ذکر کرنا شروع کر دیا۔ ۱۹۱۵ء میں وہ ایک کامیاب سودے میں شریک رہا۔ ایٹس نے جوائس کے لئے پچیس پونڈ کا ملکی عطیہ حاصل کر لیا۔ جوائس اُس وقت TRISTE میں پڑھا رہا تھا۔

۱۹۱۴ء میں اُسنے اپنا پہلا مجموعہ DES IMAGISTES مرتب کیا۔ اُس میں مستقبل میں مشہور ہونے والے شعراء جیسے جوائس، الڈنگٹن، ایچ ڈی (HD) وغیرہ کی نظمیں موجود تھیں۔ اپنی آمد کے کچھ دنوں بعد اُس کی شناسائی ونڈہام لیوس سے ہوئی اور بلاسٹ (BLAST) میں اُن کا ساتھ بھی رہا۔ اسی زمانہ میں کیوبزم سے وہ روشناس ہوا اور گوڈیا بریزکا سے اُس تعلق پیدا ہوا۔ بلاسٹ ایک ضخیم پُرلطف میگزین تھا جس کا پہلا شمارہ (۱۹۱۴ء) نسبتاً مایوس کن تھا۔ اس کی طرف سے ۱۵ر جولائی کو ڈنر دیا گیا "یہ ہمارا نوجوانوں کا پہلا منظم حلقہ تھا۔" لیوس نے بعد میں اس میں لکھا۔

اپنی گوڈیر (GAUDIOR) میں پاؤنڈ نے اس کی وضاحت کی ہے کہ وہ نظمیں کس طرح لکھتا ہے۔ اُس نے ایک مرتبہ پیرس میٹرو (PARIS METRO) میں بہت سے حسین چہرے دیکھے اور رُو رینوارڈ (RUE RAYNOURD) سے اترتے ہوئے یہ لکھا "ایک ہیئت، ایک ساخت، ننھے رنگین نشانات —— جیسے کہ ایک غیر نمائندہ مصوری" —— اُسنے تیس مصرعوں کی ایک نظم لکھی اور ثانوی معیار دیکر پھینک دی —— چھ ماہ بعد اُسنے ایک اور نظم لکھی جو اس کی نصف تھی —— ایک سال بعد میں نے ہائکو (HAIKU = جاپانی طرز کی شاعری) کی طرز کا جملہ بنایا، جو یہ ہے:

ان چہروں کے مجمع میں ایک سایہ
جیسے سیاہ نم شاخ پر پنکھڑیاں

میں یہ کہنے کی جرأت رکھتا ہوں کہ یہ بے معنی ہے۔"

لیکن اُس کا عظیم انکشاف اُس خط سے ہوتا ہے جو اُسنے ہاریٹ منرو کو ۳۰ر ستمبر ۱۹۱۴ء میں لکھا تھا:

"میں نے ایلیٹ کے متعلق ٹھیک ہی سمجھا تھا۔ اُس نے ایک بہترین نظم بھیجی ہے جس کی ایک امریکی سے کم توقع کی جا سکتی ہے۔ میری دعا ہے کہ یہ واحد کامیابی نہ ہو۔ وہی ایک امریکی ہے جسنے لکھنے کے لئے کافی تیاری کی ہے بلکہ اپنے آپ کی تربیت کی ہے اور جس نے خود جدت پسندی کو اپنایا ہے" یہ نظم ہے الفریڈ پروفراک کا نغمۂ محبت تھی۔ ہاریٹ مانرو جون ۱۹۱۵ء تک بڑی مستعدی سے پاؤنڈ کا ساتھ دے سکا۔

پاؤنڈ کا اپنا پروگرام تین نکات تک محدود تھا جسے اُسنے ۱۹۱۳ء میں شائع کیا تھا۔ اُس نے اس اشد ضرورت کا تذکرہ کیا تھا کہ کوئی ٹھوس چیز پیش کی جائے۔ زبان کی تنظیم اور صحت یہاں تک ہو کہ کوئی لفظ ایسا نہ استعمال کیا جائے جو فضول ہو اور مقصد کے پیش کرنے میں معاون نہ ہو۔ قوافی کے بارے میں یہ کہ اُن کو نظم کرنے میں صوتی انداز کا خیال رکھنا چاہیے نہ کہ عروضی پیمانوں کا ـــــ ایلیٹ نے ضرور اِن تینوں نکات کو پوری طرح قبول کیا ہوگا؟

تھامس سٹرنز ایلیٹ (THOMAS STEARNS ELIOT) سینٹ لوئیس میں ستمبر سنہ ۱۸۸۸ء کو پیدا ہوا اور عمر کے لحاظ سے پاؤنڈ سے تین سال کمسن ہے۔ وہ ویسکس (WESSEX) نسل کی ایک نیو انگلینڈ فیملی سے تعلق رکھتا ہے۔ سنہ ۱۹۰۶ء میں وہ ہارورڈ گیا۔ اپنا پوسٹ گریجوٹ سال پیرس میں گزارا سنہ ۱۹۱۰-۱۱ء ـ اور جنگ سے قبل کی گرمیوں میں وہ جرمنی میں تھا۔ جب سنہ ۱۹۱۴ء میں جنگ کا آغاز ہوا تو وہ انگلستان منتقل ہو چکا تھا اور مرٹن کالج آکسفورڈ میں یونانی فلسفہ کا متعلم ہو گیا تھا۔ اس زمانہ میں اُسنے پاؤنڈ کو اپنی نظمیں بھیجیں جسکے لیے پبلشر کی تلاش میں کونراڈ آکن ناکام رہا تھا۔

چونکہ ان کی ترتیب سنہ ۱۹۰۹ء سے شروع ہوتی ہے اس لحاظ سے ایلیٹ کی ابتدائی نظمیں، پاؤنڈ کی ابتدائی نظموں اور ٹی ای ہیوم کی نظموں کی ہم عصر ہیں ـــــ لیکن بلا تامل یہ کہا جا سکتا ہے کہ سنہ ۱۹۱۵ء میں اُس کی کوشش بار آور ہوئی جبکہ پوئٹری (POETRY) کے جون کے شمارہ میں آخر کار جے الفریڈ پرو فراک کا نغمۂ محبت شائع ہوئی۔ بلاسٹ کے جولائی کے جنگ کے شمارہ میں دو اور نظمیں RHAPSODY ONA WINDY NIGHT اور PRELUDES شائع ہوئیں۔ اسی سال امریکہ کے رسالے OTHERS میں PORTRAIT OF A LADY کی اشاعت ہوئی اور پوئٹری کے اکتوبر کے شمارہ میں مزید تین نظمیں شائع ہوئیں۔

نومبر میں پونڈ نے اپنی کیتھلک انتھولوجی شائع کی" تاکہ ایلیٹ کی نظمیں اس کتاب میں شامل ہو سکیں" یہ ایک حیرت انگیز کتاب ہے اور جدید شاعری کے بنیادی عقائد کی پہلی کتاب ہے جس میں ایلیٹ کی پانچ نظموں کے علاوہ ایٹس کی ایک نئی نظم اور کارل سانڈ برگ، ولیم کارلس ولیم وغیرہ کی نظمیں بھی شامل تھیں۔

۱۹۱۴ء میں پاؤنڈ نے ایٹس کی دوست مسز شیکسپیر کی لڑکی سے شادی کر لی۔ ۱۹۱۵ء میں ایلیٹ کی بھی شادی ہو گئی۔ اسی سال لارنس کی RAINBOW اور دورجینیا وولف کا پہلا ناول بھی شائع ہوا۔ ۱۹۱۶ء میں ایلیٹ نے چار اور نظمیں پوئٹری میں شامل کیں لیکن ۱۹۱۷ء اس کے لیے عظیم سال تھا۔ جبکہ اُس کی (PRUFROCK AND OTHER OBSERVATIONS) کو لندن کی ایگوئسٹ پریس نے شائع کیا اور ایک شلنگ قیمت

رکھی۔ اُس کی دوسری گمنام کتاب (EZRA POUND HIS METRIC AND POETRY) نیویارک میں شائع ہوئی۔ ۱۹۱۵ء میں پاؤنڈ نے چینی نظموں پر تصرف کیا اور اُنہیں CATHAY کا نام دیا۔ ۱۹۱۶ء میں "حقیقی معنوں میں جدید تحریر" (TRULY MODERN WORK) شائع ہوئی جس میں نغمات اور مزاحیہ نظمیں شامل تھیں:-

"صبح اپنے نازک پیروں کے ساتھ داخل ہوتی ہے
ایک سنہری پاؤلوا کی طرح (مشہور روسی رقاصہ)
اور میں اپنی جانِ تمنا کے قریب بیٹھا ہوں
زندگی نے اس سے بہتر کیا چاہا ہوگا
جب کہ اس شفاف خنکی کے وقت
ہم دونوں ایک ساتھ بیدار ہوئے" (ایک مختصر نظم)

اب یہ دکھایا جائے گا کہ اُن کی رفتار تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ پاؤنڈ اور ایلیٹ جو دو دھاروں کی طرح تھے اب دریا بن چکے تھے۔ اور یہ پوری تحریک پہلی IMAGIST اور دوسری VORTICIST (یہ نام پاؤنڈ نے دیا تھا) ۱۹۱۴ء تک فرانس کی CUBISM کی طرح کافی حد تک چل نکلی تھی لیکن اُسے جنگ کی عالمگیر تباہی کا سامنا کرنا پڑا۔ ہیوم اور گوڈیر بریزکا قتل ہو چکے تھے۔ لوئس اور فورڈ بیمار بن گئے۔ جوائس زیورچ اور ٹریسٹ میں مقیم رہا اگرچہ اس کی کتاب (PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN) ایگوئسٹ پریس سے چھپتی رہی گو اُسے مقدمات کا سامنا کرنا پڑا۔ پاؤنڈ اور ایلیٹ نے جنگ کی اس خونین ہرزہ سرائیوں میں حصہ نہیں لیا۔ ایلیٹ نے اپنے معاش کے لئے جرنلسٹ کا پیشہ اختیار کیا لیکن آخر کار وہ بھی جنگ میں شامل ہو گیا۔

خیر تو یہ تحریک اپنی پوری قوت اور لطافت کے باوجود کمزور ہو گئی تھی اور حالات کی رفتار نے اُس کو کمزور اور مستقل طور پر سست رو کر دیا تھا۔ یہ نوجوان اُن شادمانیوں اور تجربے کی آزادیوں سے محروم تھے جو ہر نئی نسل کا حصہ ہے۔ اور علمی تحقیق کی وجہ سے جو تدریجی ترقی ہوتی ہے اس کی فرصت بھی انہیں نصیب نہ ہو سکی۔ ایٹس نے ۱۹۱۶ء کے EASTER REBELLION میں اپنی آواز بلند کی اور اپنی عظیم نظم "میں اُن لوگوں سے سرِ شام ملا" شائع کی۔ اس نو یافتہ حقیقت نے چھ سبک جلدوں میں جگہ پائی اور کوالہ پریس سے ۱۹۱۷ء اور ۱۹۲۰ء کے درمیان وائلڈ سوان ایٹ کولی (THE WILD SWANS AT COLLE) اور مائیکل رابرٹس اور رقاصہ (DANCER) شائع ہوئیں تاہم

پاؤنڈ اور ایلیٹ بے مُلک ہو چکے تھے۔ دس سال بعد کھوئی ہوئی نسل کے نمائندوں نے آخر کار اراس توس کے پیرو (ERASTIAN) انگلینڈ اور فسطائی اٹلی کو اپنا روحانی گھر بنا لیا۔ پاؤنڈ انگلینڈ میں اپنے بالوں کے جھنڈ، سرخ داڑھی، ٹین گیلن ہیٹ (TEN GALLON HAT) اور مخملی جیکٹ پہنے سر کو جنبش دیتا ہوا اپنی ہی شاعری کے مصرعے پڑھتا ہوا سڑکوں پرے گزرا کرتا تھا۔

"لعنت ہو سب پر! یہ ہمارا سارا جنوبی حصہ امن کی سڑاند سے بھرا ہوا ہے" اور لیوس کے مطابق، وہ مستقل طور پر ایک ماہیٔ بے آب کی طرح تھا۔

ایڈنگٹن نے لکھا ہے" ایذرا نے امن و خوشحالی کے زمانہ میں اپنی ابتدا کی تھی لیکن اُسنے ادبی آمر بننے کے مواقع اپنی حماقتوں کی وجہ سے ضائع کر دیئے جو یقیناً وہ بننا چاہتا تھا۔ اس کے لئے اُس کی خود پسندی حماقت اور بد اخلاقی ہی سد راہ بن گئی۔ ایلیٹ نے جنگ کی شدید الجھنوں اور اسکے بعد کے انگلینڈ میں ابتدا کی تھی جبکہ ہر طرح کی رکاوٹیں درپیش تھیں۔ اس کے باوجود اسنے اپنے ہنر، تدبیر، ہوشمندی اور معقولیت کی وجہ سے وہ کامیابی حاصل کی جو کسی امریکی کو نصیب نہیں ہوئی اس لئے کہ بعد از جنگ کے انگلینڈ پر اسکی شخصیت، ذوق حتیٰ کہ اس کی بیشتر آرا تک چھا گئیں۔

یہ ہمارے مختصر ادبی نشاط ثانیہ کی پہلی کتابیں ایک خاص جاذبیت رکھتی ہیں۔ یہ محدود تعداد میں شائع ہونیوالے قیمتی مجموعوں اور FABER کی ایک رنگ کی کتابوں کے سلسلے کے درمیان کے وقفہ میں شائع ہوتی تھیں۔ کیتھولک انتھالوجی ۱۹۱۵ء جس کا سرورق کیوبسٹ طرز کا تھا انہیں کی اسکالرس (SCHOLARS) (بے خبرے اپنے گناہوں کو بھولے ہوئے ہیں) سے شروع ہو کر فوراً ایلیٹ (PRU FROCK) تک پہنچتی ہے۔

—" چلو ہم چلیں، تم اور میں
جب شام آسمان کے گرد پھیل چکی ہو
جیسے کہ ایک ایتھر زدہ مریض میز پر لٹا دیا گیا ہو
چلو کچھ ان نیم ویران گلیوں میں چلیں "—

میں اس بہترین نظم کا ابتدائیہ پڑھتے ہوئے یہ محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ یہ ایک جدید موسیقی کا حصہ ہے۔ جبکہ میں ایک کرسی پر بیٹھا ہوا اس کو پہلی بار سن رہا تھا اس بات کی یاد مجھے تیسرے مصرعے کے استعارے کی وجہ سے آجاتی ہے" جیسے کہ ایک ایتھر زدہ مریض میز پہ لیٹا ہوا ہو —"

اور اس کا خاتمہ بھی ——

— "میں نے جل پریوں کو آپس میں گاتے ہوئے سنا ہے
میں نہیں جانتا کہ وہ میرے لئے بھی گائیں گی
میں نے ان کو موجوں پر سوار سمندر کی طرف جاتے دیکھا ہے
وہ موجوں کے سفید بالوں کو سنوار رہی تھیں جو اڑ کے پیچھے جا رہے تھے
اس وقت جب کہ ہوا پانی کو سفید اور کالا رنگ دیتی ہے۔
ہم سمندر کے ایوانوں میں دیر تک ٹھہرے
ان بحری دوشیزاؤں کی وجہ سے جو سرخ اور بادامی رنگ کی گھاس کے ہار پہنے ہوئے تھیں
یہاں تک کہ انسانی آواز نے ہمیں بیدار کیا اور ہم ڈوب گئے —"

گو کہ ہم موڈ کی بدلتی ہوئی کیفیتوں سے واقف ہیں — اس کی ہموار ابتدا، آہستہ آہستہ منتہا کی طرف بڑھنا، حیرت انگیز حروف علت کی آوازیں اور قوافی اور "سفید" کی جرأت آزما تکرار — یہ خاتمے کے خوبصورت زیر و بم کو نمایاں کرتا ہے یہاں تک کہ طوفان میں سفید اور سیاہ کے بجائے سرخ اور بادامی رنگ آ جاتے ہیں — یہ مسحور کرنے سے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں رکتی۔ جیسے کہ بلاسٹ کے دبیز صفحات پر تین ابتدائیے (PRELUDE) اور پرجوش نظم (RHAPSODIES)۔ کتنے یہ سمجھ چکے ہیں کہ ان میں ایک شہری غنائیت ہے، اور تخیل حسیت اور قدرے سنجیدہ ندرت۔

— "سرد شام طاری ہو چکی ہے
اور راہگذاروں میں بھنے ہوئے گوشت کی بو پھیلی ہے
چھ بجے ہیں
دھوئیں سے اٹے ہوئے دنوں کا آخری سرا خاکستر ہو چکا ہے
کالی سڑک کا ضمیر
دنیا کو بنانے کے لئے بیقرار ہے
میں پیچیدہ دھبوں سے متاثر ہو کر
ان کے گرد لپٹا ہوں
کوئی نہایت ہی لامتناہی نازک تصور
لامتناہی غم کی بات —"

ان نظموں کے تاثر کو تیز کرنے کے لئے اس دور کی معمولی شاعری سے مقابلہ کرنا چاہئے جو کہ اس وقت لکھی جا رہی

تھی۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا ہے " ۱۹۰۹ء اور ۱۹۱۰ء میں شاعری میں جمود طاری تھا اس حد تک کہ موجودہ دور کا نوجوان شاعر اس کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ برجیس موجود تھا جس کو ایٹس نے ۱۹۱۵ء میں پاؤنڈ کی CATHAY بھیجی تھی اور بنین اور اسٹرج مور جیسے حکمار تھے۔ اسی زمانہ میں جارجین شاعری کے دو مجموعے ۱۹۱۱-۱۲ء ۱۹۱۳-۱۵ء میں ایڈورڈ مارش نے مرتب کئے تھے۔ پاؤنڈ خاص طور سے انہیں ناپسند کرتا تھا۔ ان میں حصہ لینے والوں کے چند نام یہ ہیں :۔

لاسیلز ابرکرومبی، گورڈن بوٹملی، روپرٹ بروک ڈبلیو ایچ ڈیوس، والٹر ڈی لامیر، جان ڈرنک واٹر، جیمس ایل رائے، ولفرڈ ولسن گبسن، ڈی ایچ لارنس، جان میس فیلڈ، ہارلڈ مونرو، جیمس اسٹیفن، جی کے چیسٹرٹن پہلی اور رالف ہاجسن دوسری جلد میں شامل تھے۔

میں نے ان دونوں جلدوں کا مطالعہ کیا ہے اور انکو مصنوعی، خشک، بے معنی اور بے کیف پایا ہے۔ پاؤنڈ کا خیال ہے کہ بروک اس گروہ کا سب سے اچھا شاعر ہے، اور میں سمجھتا ہوں کہ اس کی نظم ماہی (FISH) ایک دلچسپ نظم ہے تاہم ان "زمزمہ پردازوں" سے لطف اٹھانے کے لئے ضروری ہے کہ پاؤنڈ کے تین بنیادی نکات کو فراموش کر دیا جائے اور جب ہی یہ ممکن ہے کہ متروک الفاظ اور جھوٹے جذبات کے ساتھ عروضی بیانوں کو سنا اور پسند کیا جائے۔ انکی نظمیں غنائی مصرعوں سے معرا ہیں۔ صرف ایک شخص ان لوگوں سے کچھ مختلف ہے اور وہ ہے ہارلڈ منرو۔ جو کہ پوئٹری بک شاپ کا مالک اور چاپ بک (CHAPBOOK) کا ناشر تھا۔ ہارلڈ نے جدید شاعری کی حوصلہ افزائی کی اور خود ان لوگوں سے آہستہ آہستہ متاثر ہوتا رہا وہ واحد شخص ہے جو جارجین پوئٹری اور کیتھلک انتھولوجی دونوں میں شامل ہے۔ پاؤنڈ اور ایلیٹ نے آخر کار ہارلڈ پر مضامین لکھے اور اس سے ایک دیرآید مخلص پشیمان کا سا برتاؤ کیا ہے۔ اس کی نظم "مضافات" (SUBURB) جو کہ خالص بیٹجامن (BETJAMIN) کی طرح اور (WASTELAND) کا ٹریلر یا ہاروی کی کہانی کی طرح معلوم ہوتی ہے۔

میں نے ابتک اس بات کی تشریح کی کوشش نہیں کی کہ کیوں اور کیسے ایذرا پاؤنڈ جو کہ ایڈاہو (IDAHO) یا ٹی۔ایس۔ایلیٹ جو کہ سینٹ لوئیس کا نیو انگلینڈر رہتے (A NEW ENGLANDER FROM SAINT LOUIS) شاعر بن گئے۔ یہ ہماری خوش نصیبی تھی کہ ایک جداتی اضطراب نے انہیں سفر پر آمادہ کیا اور ہمارے ساحل پر لاکر چھوڑ دیا۔ ایٹس، فورڈ ماڈکس، ہارلڈ منرو اور ونڈہم لیوس ان کی پذیرائی کے منتظر تھے۔ پاؤنڈ اور ایلیٹ دونوں غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ انقلابی قوت، اول درجہ کی ذہانت، نازک تنقیدی صوتی حس۔ پاؤنڈ کے ذوق پر حیرت ہوتی ہے وہ فی الحقیقت ایٹس

کی نظم اسکالر کا (CATULLUS) تھا۔ یہ نظم میرے خیال میں خاص اُسکے بارے میں لکھی گئی ہے۔ ڈی لامیر (DELA MARE) بھی اسی طرح کا ذوق رکھتا تھا لیکن روایتی جارجین نظموں کا معتقد تھا۔

غالباً جنگ کے اثرات نے جہاں اُنکے فطری نشوونما میں دخل اندازی کی، وہیں انہیں مزید ضدی بھی بنادیا۔ بہرحال جو بھی وجہ ہو، یہ دونوں جلاوطن 'باشعور' ہوئے۔ گو لسٹرا (LUSTRA) کا پاؤنڈ آج بھی ایک کمتر شاعر ہے لیکن QUIA PAUPER AAMVI نے اُسے وہ بلند قامتی بخشی جو آج بھی قابلِ رشک ہے۔ اس کتاب کو جان روڈکر (JOHN RODKAR) نے ۱۹۱۸ء میں ایگوسٹ پریس سے شائع کیا تھا۔ یہی ناشر لیوس کی (TARR) ایلیٹ کی پروفراک، مارین مور کی (POEMS) اور جوائس کی پورٹریٹ آف آرٹسٹ شائع کرچکا تھا۔ ایگوسٹ پریس سے پہلے الکن ماتھیوس (Elkin Mathews) کو بھی ایسی ہی شہرت حاصل تھی جو اسکے فوراً بعد ہوگارتھ پریس کو ملی۔ یہ کتاب طویل نظموں تین کانٹوز (CANTOS) اور (HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS) "سیکٹس پراپرٹیس کو نذرِ عقیدت" پر مشتمل ہے:

"کانٹوز (CANTOS) نے ابھی نثر کے بڑے بڑے پارے اُگلنا شروع نہیں کئے تھے جیسا کہ ایک بگڑی ہوئی آتشی مشین کرتی ہے۔ اُس میں ایلپنور (ELPNOR) عبارت کا خوبصورت پارہ بھی شامل تھا جو کہ ہومر سے ماخوذ تھا۔ جبکہ "سیکسٹس پراپرٹیس کو نذرِ عقیدت" نظم جو کہ ہر بار پڑھنے پر بہتر ہوتی جاتی ہے اُس میں مضحکہ خیز فاش غلطیاں رکھی گئی ہیں جو کہ ایک ایسے شہرت زدہ، قدرے تنگ مزاج بانکے سے مماثلت نام رکھتی ہیں جو اپنے نقشِ اوّل کی طرح خیرہ کن ہے۔ وقت گذر جانے کے بعد ان مضحکہ خیز غلطیوں پر ایک بزرگانہ صداقت کی تہہ جم گئی ہے۔"

۱۹۱۷ء میں ایٹس کی شادی ہوگئی اس تقریب میں ایذرا پاؤنڈ شہ بالا تھا۔ اسی زمانہ میں مارگریٹ انڈرسن نے ایک بہت ہی اچھا رسالہ لٹل ریویو شکاگو سے نکالنا شروع کیا۔ جسکا بیرونی ایڈیٹر پاؤنڈ کو مقرر کیا گیا۔ اُسنے ایٹس کی نظم بہ عنوان "میجر رابرٹ گرگری کی یاد میں" سے اس میگزین کی عظیم الشان ابتدا کی۔ ایٹس نے ایک خط میں فراخدلی سے اپنی رائے کا اظہار کیا ہے "جب میں آئرلینڈ سے لندن لوٹا، تو میرے ساتھ ایک نوجوان تھا جس کو میں نے اپنی ساری تخلیقات دیں تاکہ اُن میں سے اضافی چیزیں نکال دے۔ یہ امریکی شاعر ایذرا پاؤنڈ تھا۔ پاؤنڈ نے اُن لوگوں کے لئے لیوس کی کہانیاں اور جمیس جوائس کی یولیسس سلسلہ وار بھیجیں۔ اس کی ابتدا ۱۹۱۸ء میں ہوئی تھی۔ یہ دونوں ایک حادثہ پر ختم ہوئیں اس لئے کہ اس رسالہ کے کئی نمبر انہیں چیزوں کی وجہ سے ضبط کر لئے گئے۔ گو کہ مس انڈرسن کی مدافعت

(MAECENAS) کے پورے حلقے نے کی جس کا سرگروہ آئرش نژاد امریکی جان کوئین تھا۔
آئرش کی بغاوت میں اُن دو عورتوں کو بھی اپنے حلقہ میں لے لیا گیا جن سے اسے محبت تھی اماڈ گن
کے شوہر جان ماد برائڈ کو گولی مار دی گئی) ایٹس کے لئے یہ واقع غیر معمولی شعری وجدان ثابت ہوا اور آئرلینڈ
کے واقعات اُس کو برابر متاثر کرتے رہے یہاں تک کہ وہ آکسفورڈ چلا گیا۔

"بہت عرصہ ہوا میں نے اُسکو سوار جاتے ہوئے دیکھا
بین بلبن (BEN BULBEN) کی نگرانی میں جنگ کیلئے جاتے ہوئے
اُسکے ملک کا سارا حسن اُسی کے پہلو میں چل رہا تھا
اُسکے شباب کی پر وحشت خلوت میں بیدار کی ہوئی
وہ صاف شفاف اور شیریں معلوم ہوتی تھی
جیسے کہ پہاڑی نسل کی سمندر پر تیرنے والی چڑیا
سمندر میں تیرتی یا ہوا پر اُڑتی ہوئی
جیسے وہ پہلی بار اپنے آشیانے سے پھُدک کر نکلی ہو
اور کسی اونچی پہاڑی پر حیرت سے دیکھتی رہی
بادلوں کے شامیانے
جبکہ طوفان زدہ سینے میں
سمندر کی گہرائیاں چیخ رہی تھیں ــــ"

۱۹۲۲ء ایٹس کیلئے فتح مندی کا سال تھا اُس کی (LATER POEMS) شائع ہوئی جس میں
اُسکے پورے ارتقا کی تصویر ہے جو کہ ۱۸۹۹ء اور ۱۹۲۱ء کے درمیان میں (WIND AMONG THE
REEDS) سے شروع ہوکر (SECOND COMING) تک پہنچتا ہے۔ اُس نے اپنی خود نوشت
سوانح عمری بھی شائع کی جسکا عنوان ہے "نقاب لرزاں" "THE TREMBLING VIEL"
اس کے علاوہ اپنے ڈراموں کی ایک جلد اور آٹھ مزید نظمیں جیسے "ALL SOUL'S NIGHT"
بھی شامل ہے۔ گو کہ مڈلٹن مرے نے اُس کی WILD SWANS AT COOLE
کو اُس کی آخری شکست کا اعلان کہا اور ۱۹۲۰ء میں پاؤنڈ نے اُسے "بجھتا ہوا" خیال کیا لیکن اُس کی
شعری زندگی کی عظیم فتوحات ابھی ہونے والی تھیں۔
ایلیٹ البتہ پریشانیوں میں مبتلا تھا۔ صحافت سے معاش حاصل کرنے میں ناکامی کے بعد اُسنے

بینک میں ملازمت اختیار کر لی۔ اُس کی شاعرانہ تخلیقات میں بھی کچھ فرق آگیا تھا۔ اُس نے چار نظمیں لکھیں جن میں سے تین فرانسیسی زبان میں تھیں۔ یہ نظمیں جولائی ۱۹۱۷ء کے لٹل ریویو میں شائع ہوئی تھیں ستمبر ۱۹۱۸ء میں چار اور نظمیں لکھی گئیں، ۱۹۱۹ء میں تین۔ اُس کی بہترین نظم گرونشن (GERONTION) ۱۹۲۰ء میں شائع ہوئی اور اسکے بعد ۱۹۲۲ء تک کچھ نہیں لکھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ایلیٹ ایک نقاد کی حیثیت سے شہرت حاصل کر رہا تھا۔ یہ اُس کے مضامین کے مجموعہ کی اشاعت کا سال تھا (THE SACRED WOOD 1920) - اسی سال پرو فراک جس میں کچھ نئی نظمیں بھی تھیں ہوگارتھ پریس سے ۱۹۱۹ء میں شائع ہوئیں اور یہی نظمیں ۱۹۲۰ء میں گیرونشن کے اضافہ کے ساتھ آرا دوس پریک (ARA VOS PREC) اور امریکہ میں (POEMS) کے نام سے —

۱۹۱۸ء میں ایلیٹ کی نظم سوینی (SWEENY) شائع ہوئی اور ایلیٹ اور پاؤنڈ میں جو عظیم فرق تھا وہ ظاہر ہونے لگا۔ ایلیٹ اذیتوں اور رنج والم کو سمجھ سکتا تھا جیسے کہ اُس کی (LAST TWIST OF KNIFE) سے ظاہر ہوتا ہے، اُس میں عمق پیدا ہوتا گیا یہاں تک کہ وہ "عیسائی ادیب" ہو گیا۔ پاؤنڈ ایک وسیع المشرب اور آزاد خیال تھا جسکے یہاں حسرت اور شاعرانہ حزن کے لمحات ملتے ہیں لیکن اُس نے کسی گہرے جذبہ کی سوائے برہمی کے، عکاسی نہیں کی اور وہ بھی کبھی کبھی۔ اُس کی "جہنم" جیسا کہ ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے اُن انگریزوں کے لئے ہے جنہیں وہ ناپسند کرتا تھا نہ کہ خود اپنے لئے (LUSTRA) میں پاؤنڈ نے دعویٰ کیا ہے کہ یہ سرد، پُرتکلف، ماتی الم انگیز بانکپن ہی وہ بہترین طریقہ ہے جس سے جارجین، عامیانہ سوئن برنین (SWINBURNIAN) اور ٹینی سونین رومان زدہ ذہنیت کو ختم کیا جا سکتا ہے۔ اُسنے لسٹرا (LUSTRA) کو دماغوں کے لئے "مسہل" کہا ہے۔ چونکہ پاؤنڈ میں زندگی کے المیہ کے احساس کا فقدان ہے جو لوگوں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے اس لئے اُس کی تصویریں نتیجتاً مصنوعی معلوم ہونے لگتی ہیں جیسے کہ "یک رخی تصویر کا آرٹ" (AN ART IN PROFILE) میں۔ پرو برٹیس میں اس کا اپنا کرب نہیں ہے اور پاؤنڈ کی دوسری بڑی نظم مابرلے (MAUBERLY) میں پرو فراک (PRUFROCK) انگریزی شکل وصورت کے مانند ہنری جیمس کے کرداروں کی طرح معلوم ہوتا ہے اور جو اتنا کاغذی ہے کہ اُسے "کھوکھلا آدمی" (HOLLOW MAN) بھی نہیں کہا جا سکتا۔ مابرلے (آووڈ پریس ۱۹۲۰ء) میں پاؤنڈ نے اپنے کابل انگریز سامعین کو حقارت آمیز انداز میں الوداع کہا تھا۔ اس میں غنائی زنجیر سی ہے یہ جزیرے دلہے کے مانند ملتے ہیں جیسے انہیں کسی نے مستی میں آکر ادھر اُدھر بکھیر دیا ہے —

ان معیاری نظموں پر کتابیں لکھی جا چکی ہیں اور مدحوں کے ایک محافظ (یعنی ایک نقاد) نے انکی "بحث دوم موسیقی" کو ختم کرنے کے لئے کافی صفحات لکھے ہیں۔ میں صرف یہ کہوں گا کہ اور لحاظ سے یہ مکمل نظمیں ہیں (شاید ہی کبھی جنگ کے خلاف اتنی زوردار نظمیں لکھی گئی ہوں)" اُس کی پینیلوپ PENELOPE (اوڈی سیس کی بیوی) فلابیر تھا" ۔۔۔ یہی خصوصیت اُس کو دوسرے "باغیوں" سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ اپنے ہوائی قلعہ پہ سیاہ جھنڈا (بحری قزاقوں کا) لہراتا رہتا ہے دونوں کتابیں ما برلے اور کیوبایا پر آمادی فروخت نہ ہو سکیں اور وہ وقیع بھی نہ سمجھی جا سکیں ۔۔۔ بعد از جنگ انگلینڈ سے اُسکی نفرت بڑھتی گئی اور اُس کی چھوڑی ہوئی جگہ پر سٹ ولس (SITWELLS) نے اپنی فوجیں آراستہ کر لی تھیں۔ ایک اور دور آیا گریو (GRAVE) کمبلے، رابرٹ نکلس اور ساسون ایک ساتھ ابھر کر۔ یہ لوگ بلوٹی (BELLOTTI) اور ویانا (VIENNA) کیفے کے بجائے کیفے رائل اور دنادر ایفل میں ملتے تھے۔ اُسکے (پاؤنڈ) وطنی اضطراب نے ۱۹۲۱ء میں اُسے پیرس پہنچا دیا۔ جہاں سے وہ دی ڈائل ریویو کے بیرونی ایڈیٹری کے فرائض انجام دے سکتا تھا۔ اُس نے ناول نگار ہیمنگ وے اور شاعر کمنگس اور موسیقار انتھیل کو دریافت کر کے اُن کا تعارف ادبی دنیا سے کرایا۔ پاؤنڈ کی تجویز پر مس ویور (MISS WEAVER) نے جوائس کی مالی امداد کی تھی اور وہ بھی پیرس آ گیا تھا۔ اب پاؤنڈ خنائی بصیرت افروز شاعر نہ رہا تھا بلکہ بین الاقوامی "نمائش گر" بن گیا تھا۔ گرٹروڈ اسٹین نے اُسے "دیہاتی مفسر" اور لیوس نے "انقلابی احمق" کے نام دئیے ہیں۔ لیکن ابھی اُسے ایک اور دایہ گیری کا کام انجام دینا تھا۔ ۲۸ دسمبر ۱۹۲۱ء ایلیٹ کو ایک خط میں لکھتا ہے:۔

"یہ تخلیق اپریل سے شانتنک (SHANTIHK) تک بغیر کسی وقفے کے چلی گئی ہے یہ انیس ۱۹ صفحے ہیں۔ اسکو ہم انگریزی زبان کی سب سے طویل نظم کہہ سکتے ہیں۔ اب صرف ریکارڈ توڑنے کے لئے تین صفحے اور نہ بڑھاؤ ۔۔۔ مبارکباد"

۱۸ مارچ ۱۹۲۲ء ولیم کارلوس ولیم کو ایک اور خط میں لکھتا ہے:۔

"ایلیٹ بینک میں پانچ سو پونڈ کماتا ہے۔ اتنا تھک جاتا ہے کہ کچھ لکھ نہیں سکتا۔ شدید بیمار پڑ گیا تھا اور سوئٹزرلینڈ میں استراحت کے زمانہ میں ویسٹ لینڈ (WASTE LAND) لکھی جو ایک عظیم کارنامہ ہے انگریزی زبان کے نہایت اہم انیس ۱۹ صفحے ۔۔۔ اب وہ بینک کی ملازمت پر واپس چلا گیا ہے۔ اور پھر پاش پاش ہو گیا ہے۔

"یقیناً اب میں ما برلے نہیں ہوں جیسے ایلیٹ پروفراک نہیں ہے۔ ما برلے تو صرف ایک سطح ہے" ہیئت میں ایک مطالعہ جیمس کے ناول کا ایک خلاصہ ۔۔۔

"سنہ ۱۹۰۰ء سے لیکر آج تک ہماری تحریک اور ہمارے جدید تجربے کو ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ (WASTE LAND) صاد کرتی ہے۔ اس سال اسے شائع ہونا چاہیے—"

اور یہ اسی سال شائع ہوئی اسے ہر سال اپریل میں پڑھنا چاہیے۔ امریکہ میں اسے ڈائل انعام ملا۔ یہ رسالہ اور کتاب دونوں میں شائع ہوئی۔ انگلستان میں CRITERION کے پہلے شمارہ میں چھپی جس کی ادارت خود ایلیٹ کر رہا تھا۔ اس میں جوائس کی یولی سس پر تبصرہ بھی شامل تھا۔ جدید تحریک کا طوفانی دور خاتمہ پر تھا۔ ایٹس کی (LATER POEMS) ویسٹ لینڈ، یولی سس، ویمین ان لو (WOMEIN IN LOVE) جیکبس روم (JACOB'S ROOMS) اور والیری کی (VELERY'S CHARMES) (LES SERPENT) اور (CIMETIERE MARIN)— جدید شاعری کے مراحل پورے ہو چکے ہیں۔ میں نے دو اہم مائنر (MINOR) شاعروں کا ذکر نہیں کیا ہے۔ ماریناً مور (یہ بھی ایلیٹ کی طرح سینٹ لوئیس کا تھا) جس کی نظمیں سنہ ۱۹۲۱ء میں سب سے پہلے شائع ہوئی تھیں۔ دوسرا زمانۂ جنگ کا شاعر ولفرڈ اوون ہے۔ اسکے علاوہ ایک بڑی اہم شاعرہ ایڈتھ سٹ ویل کا ذکر رہ گیا ہے جو الگ ہی ایک مطالعہ کی مستحق ہے۔

اصل میں سٹ ویل نے ان مراحل میں اپنے رسالے وہیل WHEEL اور آرٹ اینڈ لیٹر کے ذریعہ حصہ لیا ہے۔ جس کے ذکر کے لئے بھی تفصیلی مقالہ چاہئے اور یہ ایک علیحدہ موضوع ہی ہے۔ جب لیوس نے ایڈتھ پر اعتراض کرنا شروع کیا تو ایٹس نے اُسے لکھا (سنہ ۱۹۳۰ء):-

"کسی نے مجھے یہ بتایا ہے کہ آپنے ایڈتھ سٹ ول کا مضحکہ اُڑایا ہے۔ اگر یہ سچ ہے تو "غیر علمی جوش" نے آپ کے احساسات کو سرد کر دیا ہے۔ ایک سال ہوا جب میں نے اس کی نظم گولڈ کوسٹ کسٹم پڑھی تھی تو مجھے ایسا معلوم ہوا تھا کہ ایک نسل سے جو چیز غائب ہوئی تھی وہ واپس آگئی ہے جیسا کہ (THE APES OF GOD) پڑھ کر معلوم ہوا تھا جو کئی نسلوں کے ادب میں بھی نایاب شے ہے۔ جذبات کو شدت تحمل اور آگہی کی مدد سے اعلیٰ درجہ عطا کیا گیا ہے۔ اس سے پہلے صرف ایک ہی بار ایک شخص میں یہ صفات پائے جاتے تھے جو سینٹ پیٹرک میں دفن ہے اُس لوح مزار کے سایے میں جو بڑی تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

تمہارا مخلص

ایٹس

سنہ ۱۹۴۹ء میں ایذرا پاؤنڈ کے پی سان کانٹوز (PISAN CANTOS) شائع ہوئے۔ اب وہ آخر کار امریکی قید خانہ کی تنہائی کے شدید الم سے مانوس ہو چکا ہے۔ اِن میں اُسنے اُن دونوں کو یاد کیا ہے

بقیہ صفحہ نمبر ۸۵

ترجمہ:۔ شان الحق حقی

جدید انگریزی شاعری

(ایک مذاکرہ)

(ڈلن ٹامس، جیمز سٹیفنز اور جیرالڈ بلیٹ کے درمیان)

بلیٹ:۔ .... شاعری کی کوئی جامع ومانع تعریف ممکن نہیں۔ اس کی طرف صرف اشارے کیے جا سکتے ہیں۔ تاہم آغاز گفتگو کے لیے ہم ایک نسبتاً سہل موضوع اختیار کیے لیتے ہیں، یعنی نظم و نثر کے مابین کوئی رشتہ ہے یا نہیں اور ہے تو کیا ہے؟ عام تصور تو ہمیشہ سے یہ رہا ہے کہ کلام موزوں کا نام شاعری ہے، اور شاعری تمام تر موزوں ہوتی ہے۔ وزن اور شعر لازم و ملزوم بلکہ ہم معنی ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟

ٹامس:۔ خیر یہ تو محض مہملیت ہے۔

سٹیفنز:۔ یہ کسی حد تک صحیح ہے۔ ہماری شعری تخلیقات کا بہت بڑا حصہ دراصل نثر ہی پر مشتمل ہے جس میں ایک ہیئت، ایک حرکت اور ذرا جان پیدا کر دی گئی ہے۔ اکثر نثری خطابت کو شاعری سمجھا جاتا ہے، کیونکہ اس کی ہیئت شعر کی سی ہوتی ہے۔ "اے بحر خونخوار و مواج بہے جا، تیری نیلگوں سطح پر ہزاروں سفینے رواں رہیں۔ انسان نے زمین کو کھنڈروں سے پاٹ دیا ہے۔ کبھی اس بہانے اور کبھی اس بہانے سنگین حصار شہروں پر بجلیاں برستی رہیں، اور گرج گرج کر قوموں کی قوموں کو اپنے حصاروں میں لرزہ براندام کرتی رہیں"
وغیرہ وغیرہ۔

یہ صرف اچھی نثر ہے اس میں کوئی نغمہ نہیں محض موزوں عبارت ہے اور بڑی پر جوش۔ یا میکالے کے بیلیڈ کو لے لیجیے۔ "اور رعد کی سی گرج کے ساتھ ہر ہر شہتیر جو اپنی چولیں چھوڑ چکا تھا نیچے آن رہا، اور ان تمام تباہ شدہ اجزاء نے دھارے کے اس سرے سے اس سرے تک ایک بند سا باندھ دیا" وغیرہ وغیرہ۔ جیسا کہ کسی فرانسیسی نے کہا تھا "یہ ہے تو بڑی پر شکوہ مگر اسے جنگ نہیں کہہ سکتے"۔ یہی حال ہماری اکثر مطبوعہ نظموں کا ہے۔ اس میں بعض چیزیں واقعی بہت اچھی ہیں۔ مگر یہ نثری کہلائیں گی جسے صرف نظم کا جامہ پہنا رکھا ہے۔ انگریزی کی طویل نظموں کو دیکھیے ان میں تہائی سے زیادہ نثر ملے گی، بلکہ نثر بھی بہت ادنیٰ

ٹامس:۔ اچھا اور یہ ڈائزلاسٹ آبشینیٹ میریز۔ ڈان اوان جو ڈاکی تمام تر بڑی عمدہ نظم ہے اُن کی بابت کیا خیال ہے۔ خیر ہم جاننا یہ چاہتے ہیں کہ شاعری کیا ہے؟ میں تو اتنا جانتا ہوں کہ شاعری مترنم الفاظ کا نام ہے۔ جو مجھے یاد رہ جائیں، اور جذباتی طور پر متاثر کر سکتے ہوں۔ جب آپ اُن کی تہہ تک پہنچ جائیں تو ان کا مطالعہ بآواز بلند کریں، خاموشی سے نہیں، ہمیشہ بآواز بلند۔

سٹیفن:۔ کیٹس کے نزدیک شاعری دو چیزیں پیدا کرتی ہے۔ استعجاب اور بہجت، اور جب ان میں سے ایک بات نہ ہو تو دوسری بھی نہیں ہوتی۔

ٹیکیٹ:۔ اس کے لئے اعلیٰ جذبات یا عظیم خیالات بھی ضروری نہیں۔ یہ تو ان کے بغیر ہی، آپ اپنے بل پر قائم ہوتی ہے۔ ایک نئی تخلیق جو الفاظ کی نئی ترکیب سے پیدا کی جائے۔ اور اس کا جادو بعض ایسے عناصر سے ترکیب پاتا ہے جو انسان کی زبان میں پہلے ہی سے موجود ہیں۔ یعنی وزن، آہنگ وغیرہ۔ ہے یا نہیں؟ مجھے اس بات کا جواب مطلوب نہیں۔ البتہ یہ ضرور پوچھوں گا کہ غنائیت ساری شاعری کی جان ہے یا نہیں؟

سٹیفن:۔ شاعر وہ شخص ہے جو کسی ایک خیال کو لیکر اسے نغمہ بنا دے۔ ہر شخص جو کسی طرح کے رقص کی تال پر الفاظ موزوں کر سکے، شاعر ہے۔

ٹامس:۔ شاید آپ کے کانوں میں "ٹن ہین ایلے" گونج رہا ہے۔ ....

سٹیفن:۔ خیر، میں پھر بھی کہوں گا کہ ہر شخص جو کسی قسم کے رقص کی تال پر الفاظ موزوں کر سکے، شاعر ہے۔ وہ سب لوگ جو طویل مذہبیہ نظمیں یا مرثیے، غنائیے اور ایپی یا پروتھلیمین (کذا: ایپی تھلیمین اور پروتھلیمین کی تخفیف) وغیرہ لکھتے ہیں، اور وہ ہوشیار، سمجھدار حضرات جو سنگیت گھروں کے لئے گیت گھڑتے ہیں، یا کرسمس کارڈوں کے لئے شعر موزوں کرتے ہیں، پٹاخوں یا بسکٹوں پر چھاپنے کے لئے اخلاقی چٹکلے نظم کرتے ہیں، یہ سب شاعر ہیں، جب تک کہ آپ یہ ثابت نہ کر دیں کہ وہ نظم کے روپ میں صرف نثر پیش کر رہے ہیں۔ ان میں بعض چیزیں اچھی ہوتی ہیں، بعض اتنی اچھی نہیں ہوتیں، اور بعض بہت بری بھی ہوتی ہیں۔ مگر ان سب کا تعلق اسی عظیم اسلاف، اسی عظیم ترنگ سے ہے۔ یہ سب شاعر ہیں اور ان کے مقابلے میں میکالے جیسے لوگ شاعر نہیں ہیں۔ جو موزوں چیزیں وہ پیش کرتے ہیں، ہرگز نثر میں نہیں کہی جا سکتی تھیں۔ "ننھے تارو ٹمٹماؤ" کہنا شیکسپیئر کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ ایسی نظم لکھ سکتا تھا نہ اس میں کوئی اصلاح یا اضافہ کر سکتا تھا، سوائے اس کے کہ شاید اسے حقیر گردانتا۔ بہت سی شاعری ایسی ہے کہ شاعری تو ضرور ہے، یہ اور بات ہے کہ اچھی شاعری نہ ہو۔

ٹامس:۔ میرے خیال میں اس پر رد و کد کی ضرورت نہیں۔ بعض اوقات ایں جانب بولنے کی بجائے بیٹھ کر

صرف سوچا کرتے ہیں (SOMETIMES I JUST SITS AND THINKS)
مجھے اتفاق ہے کہ گانے کے جلسوں کے لئے جو گیت لکھے جائیں وہ اچھی شاعری کا نمونہ ہو سکتے ہیں، اسی طرح ہزلیات بھی جو خوش طبعی کے لئے محفلوں یا شراب خانوں میں سنائی جائیں۔ لیکن میرے خیال میں پیانوں پر لکھے ہوئے چٹکلے کبھی شعر نہیں کہلا سکتے۔ سٹیفنز: شاید تم مجھے اپنے سے عمر میں چھوٹا سمجھ کر بنا رہے ہو۔ اگلے لوگ نئی پود کو بے دھڑک اور تیز زبان خیال کرتے تھے مگر اب ایسا نہیں۔ اب ہم ان کی تیز زبانی پر معترض ہوتے ہیں۔ میری کیفیات کچھ اسی قسم کی ہیں جیسے اس عالم و فاضل قسم کی لڑکی کی جس نے میکس بیربوم کی تصویر میں بھتیجے آرنلڈ کو مخاطب کر کے کہا تھا کہ "پیچا بھتیجو آپ کبھی پوری طرح سنجیدہ کیوں نہیں ہوتے"۔ میں چاہتا ہوں کہ ہر شخص کے نظریہ شاعری میں سے یہ سنجیدہ مہملیت کا جو عنصر ہے وہ نکل جائے۔ رعب میں آ کر خاموش ہو جانے سر جھکا کر تسلیم کرنے سے تو مجھے بھی ایسی ہی چڑ ہے جیسی کہ آپ کو، مگر میں یہ دوہرا چتر اختیار نہیں کر سکتا کہ ایسی شاعری کو جیسے "میں وہ کھنڈر ہوں جس پر کرومویل کے قدم کچھ دیر گھومے تھے"۔ کوپر یا فرانسس ٹامپسن کی سنجیدہ اگرچہ غیر روایتی شاعری سے افضل قرار دوں۔

ٹلیٹ:۔ صدر کی حیثیت سے میری کسی بارے میں کوئی رائے نہیں ہونی چاہیے۔ مگر اس موقع پر یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ میری رائے میں یہ بڑا مبتذل خیال ہے۔۔ اور اس سے عام سامع کو بڑی الجھن لاحق ہو گی۔ اس قسم کی شاعری بھی کوئی شاعری ہے جیسے "میں وہ کھنڈر ہوں جس پر کرامویل کے قدم کچھ دیر گھومے تھے"۔ میں بن نہیں رہا، میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ الفاظ کو ان کے عام معنی میں استعمال کیا جائے۔ مجھے یاد ہے چند سال ہوئے آڈن نے ایک انتخاب شائع کیا تھا جس میں ایسے کلام کو ایٹس کی ایک نہایت دل پذیر غنائیہ نظم کے برابر رکھا گیا تھا جیسے کہ دیکھئے:

(ترجمہ) "پیاری اماں مجھے اب کوئی دکھ نہیں"، مگر ہائے، "میں کتنا پیاسا ہوں
مجھے کسی شراب کی بھٹی کے پاس چھوڑ دو اور وہیں مر جانے دو۔۔"

شاید اس لئے کہ دونوں "شاعری" کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ میرے خیال میں محض مہملیت ہے۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ آپ کسی وقت موسیقی کے جلسوں کی شاعری سے مزا لیں، کبھی کبھی اس قسم کی چیز دل میں کوئی مزید لبابت ضرور ہوتی ہے۔ مگر یہ کہہ کر عام آدمی کو کیوں چکرا دیا جائے کہ یہ شاعری اسی زمرے میں آتی ہے جس میں کیٹس کی "بلبل" یا ملٹن کی "گم شدہ جنت"۔ کوئی چیز محض اس لئے شاعری نہیں بن جاتی کہ کسی وقت ہم کو کسی عنوان سے پسند آ گئی۔ ہو سکتا ہے کہ آپ کو میٹھے پانی کی بوتل پسند ہو، مگر اس بنا پر یہ مغالطہ کیوں ہو کہ اس میں اور اعلیٰ اقسام کی شرابوں میں کوئی فرق نہیں۔ میرا کہنا ہے کہ شاعری اسی وقت پیدا

ہوتی ہے جب کہ الفاظ کو نہایت احتیاط و نزاکت کے ساتھ ایک ایسی بات کے کہنے کے لئے برتا جائے جو اور طرح نہیں کہی جا سکتی تھی۔

ٹامس:۔ شاعری کی بابت کم و بیش ہر بات جو ایک آدمی کہتا ہے، ویسی ہی بچی اور وزنی ہوتی ہے جیسی کہ دوسرے کی۔ بعض لوگوں پر شعر کے جادو کا ردِ عمل مادی نوعیت کا ہوتا ہے۔ یعنی وہ ان الہامی لمحات، ایک ذاتی تجربے کو دوسرے تک پہنچانے کی کیفیت میں پوری طرح شریک ہوتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ وہ آنسو دانی کے سوتوں میں ایک ارتعاش محسوس کرتے ہیں، یا سر میں سنسناہٹ یا ریڑھ کی ہڈی میں گدگدیاں سی ہوتی ہیں۔ یا اس جگہ دھڑکن سی پائی جاتی ہے جہاں انہیں خوش گمانی ہے کہ ان کا دل واقع ہے۔ کچھ یہ کہتے ہیں کہ ان کو ایک مبہم سا احساس ہوتا ہے کہ بات نکھری ہے۔ دوسروں کا گمان ہے کہ ان کی خالص جمالیاتی حس تماثلِ ترکیب اور تکرارِ صوتی سے بیدار ہوئی تھی۔ اور کچھ صرف اتنا کہنے پر اکتفا کرتے ہیں، جیسا کہ پہلے پہل متحرک تصاویر دیکھ کر کہا تھا کہ "بخدا یہ تو چلتی پھرتی ہے۔" اور بخدا یہ ضرور چلتی پھرتی ہے کیونکہ یہ بھی اسی جادو کا ایک کرشمہ، ایک پہلو ہے جس کی تعریف ممکن نہیں۔

سٹیفن:۔ آئیے اسے سمجھنے کی کوشش کریں۔ ہاں شاعری میں ایک تبدیلِ ہیئت تو ضرور واقع ہوتی ہے، یعنی یہ ایک دم نثر سے بدل کر نظم ہو جاتی ہے۔ مجھ سے ایک مرتبہ جارج رسل نے کہا تھا، شاعری "کوہ تناغ" پر لکھی جاتی ہے۔ اعلیٰ شاعری بعض اوقات آپ اپنے سہارے قائم ہوتی ہے، جب چاسر کہتا ہے، "وہ بحر جزیرہ جو سمندر کے درمیان استادہ ہے" تو کچھ نہ کہنے ہی کے برابر یا قریب قریب ہوا۔ مگر میں اس ایک مصرعے کو ابدالآباد تک محفوظ رکھنا پسند کرتا ہوں۔ یا مارول جب کہتا ہے کہ "سب کچھ مٹا کر ہرے بھرے سائے میں ہرا بھرا خیال" جب بلیک کہتا ہے، "آہ زمانے سے اکتائے ہوئے، سورج مکھی کے پھول" تو مجھے یقین ہوتا ہے کہ اس نے ٹھیک وہی بات کہی جو اس کے دل میں تھی، اور اسے کہنی تھی۔ یا "اسے خموشی اپنی ٹمٹماتی ہوئی آنکھوں سے بول، اور شام کے دھندلکے کو چاندی کے پانی سے دھو دے۔" اس میں کوئی معنی نہیں، لیکن جب شاعری موجود ہو تو معنی کون چاہتا ہے؟ اسی طرح

اندھیرا گر رہا ہے آسماں سے
حسین شہزادیاں اٹھیں جہاں سے
قضا نے بند کیں ہیلن کی آنکھیں

کوئی پوچھ سکتا ہے کہ بھلا اس کو کیا کہئے گا؟ بے شک اس میں کچھ بھی نہیں۔ بس اتنا ہے کہ کوئی بے نام سی چیز جس کو کوئی نام نہیں دیا جا سکتا، ہیئت بدل کر آگئی ہے، اور دعا یقیناً قبول کر لی گئی ہے۔

ٹامس:- گویا شعر کا جادو محض اتفاق ہوتا ہے۔ کوئی شاعر اس دشوار فن پر اتنی محنت صرف نہ کرے گا اگر اس کو امید نہ ہو کہ شاید اتفاقاً جادو کا کرشمہ ظاہر ہو جائے۔ اسے چیسٹرٹن کی طرح یہ ماننا پڑے گا کہ "معجزہ کی بابت سب سے عجیب بات یہ ہے کہ وہ کبھی کبھی واقعی رونما ہو جاتا ہے" اور بہترین نظم وہ ہے جس کے محنت سے لکھے ہوئے، سپاٹ حصے، اپنی بناوٹ اور تاثیر میں اس اتفاقی کرشمے کے قریب قریب پہنچ جائیں۔

بلیٹ:- کچھ اور مثالیں بھی لے لیجئے۔ کیا خیال ہے؟

سٹیفن:- جب ایبے بریمنڈ نے اپنی مشہور کتاب "خالص شاعری" لکھی تو اس نے فرانسیسی شاعری سے خالص شاعری کی سات مثالیں پیش کیں، اور باقی مثالیں، ہزاروں کی تعداد میں، سب کی سب انگریزی سے تھیں۔

"شیشے کی کھڑکیوں سے سورج چمک رہا ہے۔
میں نوجوان، کمسن، کیا جانوں، عشق کیا ہے۔"

"THE BAILEY BEARETH THE BELL AWAY,
THE LILY, THE LILY, THE ROSE I LAY

اسے انگریزی کی نہایت عجیب اور پر جوش نظم کہنا چاہئے۔

(مکرر) "کیا وہ حسین ہونے کے ساتھ مہربان بھی ہے۔ حسن اور رحم ساتھ ہوتے ہیں۔"
(مکرر) "اجلے دریاؤں کے کنارے، جن کی لہروں کے ساتھ پرندے گیت گاتے ہیں"
(مکرر) "آو حسین محبوب، چل کر کھیلیں۔" میکے باغ میں سیب پک گئے ہیں۔"

ایک ہی سطر میں محبت پکاڈلی سرکس سے، جنت عدن میں پہنچا دی گئی! ایسی کتنی ہی مثالیں ہیں۔ اور ان میں سے ہر مثال نئی اور اچھوتی ہے۔ اور واقعی ناقابلِ تشریح۔

ٹامس:- یہ بھی کہنا پڑے گا کہ شاعری، شاعر کے لئے دنیا کا سب سے بڑا انعام ہے۔ ایک اچھی نظم کائنات میں ایک اضافہ ہوتی ہے۔ ایک اچھی نظم کی تخلیق کے بعد دنیا وہی دنیا نہیں رہتی۔ ایک اچھی نظم کل عالم کی ہیئت معنی میں ایک اضافہ کا باعث ہوتی ہے۔ ہر شخص کی اپنی بابت اور ارد گرد کی دنیا کی بابت معلومات کو وسعت دیتی ہے۔

بلیٹ:- اور ایسے لوگ جو خود شاعر ہوں، ٹامس جیسے تم اور سٹیفن، شاعری میں دوہری دلچسپی رکھتے ہیں۔ وہ لکھنے بھی ہیں اور پڑھتے بھی ہیں گویا وہ دونوں سروں پر بیک وقت موجود ہوتے ہیں، دینے والا ہو اور

پانے والا۔

سٹیفنز: میں آپ کو ایک واقعہ سناؤں۔ یہ سچا بھی ہے، اور دلچسپ بھی۔

گلبیٹ: ہاں ضرور۔

سٹیفنز: ایک دن میں ایٹس کے پاس گیا۔ وہ بڑے برہم بیٹھے تھے۔ انہوں نے کتابوں کا ایک ڈھیر دکھایا اور کہا میں ان میں سے ایک بھی پڑھنے والا نہیں۔ اور ان سے کوئی بھی غرض نہیں رکھنا چاہتا انہوں نے اپنا ہاتھ ہلا ہلا کر شکایتاً کہا "لوگ سمجھتے ہیں، میں شاعری کا بڑا دلدادہ ہوں، اور مجھے بڑی خوشی ہوگی کہ کچھ کلام مجھے بھیجا جائے۔ مجھے شاعری سے کوئی الفت نہیں" وہ کہتے چلے گئے۔" اور کیوں ہو؟ یہ دنیا کا سخت ترین کام ہے۔ نہایت پُر آزار" اور بالکل بے فائدہ کام' جو کوئی ذہین آدمی اختیار کر سکتا ہے اسکے علاوہ وہ کہتے رہے" مجھے دوسروں کی شاعری سے ذرا بھی دلچسپی نہیں۔ مجھے اپنی ہی شاعری سے کب چین نصیب ہے۔ یہ تو ناولوں کی عشقیہ کہانیوں کی سی بات ہوئی۔ گویا ہمارے لئے اپنی ہی محبت کی دیوانگیاں کافی نہیں تھیں کہ اب لوگوں کی فرضی فریادیں سنتے اور ان پر سر دُھنتے رہیں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا" ایٹس نے کہا" کہ کسی شاعر کو جو خود مشق سخن کر رہا ہو کسی دوسرے شاعر کے کلام سے کیوں کر رغبت ہو سکتی ہے۔ پھر سَو میں سے ساڑھے ننانوے شاعر ہوتے ہی کس کام کے ہیں۔ اور سَو کے سَو دوسرے بقید حیات شاعر کے کلام سے بیزار بلکہ متنفر ہوتے ہیں۔

گلبیٹ:۔ ذرا ٹھہرئیے! ڈلن ٹامس کچھ کہنے کو ہیں۔ ہمارے پاس تقریباً تین منٹ اور ہیں۔

ٹامس: میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ یہ سب باتیں ویسے ہی اتفاقیہ طور پر کہہ دی گئیں۔ ایسی بلا تیں کہکے ختم کر دی جاتی ہیں۔ بس ایک بیزاری کے عالم میں جو منہ میں آیا کہہ دیا گیا، یاد رکھنے کے لئے نہ تھا۔ بہر حال انہوں نے اپنے خطوط اور مضامین میں آپ اپنی باتوں کی بار بار تردید کی ہے اور اپنی ناہموار سی تالیف "آکسفورڈ بک آف ماڈرن ورس" میں بھی۔

سٹیفنز:۔ ایٹس کو واقعی بہت غصہ آ رہا تھا۔" اس کے علاوہ" وہ بولے" انگلستان، آئرستان اور اسکاچستان شاعر اور شاعری دونوں سے نفرت کرتے ہیں اور اس قسم کی چیزیں بس میز کی آرائش کیلئے ہی خریدتے ہیں۔" "وسٹیفنز، کیا لوگ تمہاری چیزیں خرید لیتے ہیں؟" انہوں نے پوچھا۔" ہاں، ہاں" میں نے جواب دیا" پورے بیالیس طین کے بیالیس طین نے مل کر پچھلے سال میرے کلام کی نو جلدیں خریدیں" پھر میں نے فخر یہ کہا" کوئی سال ایسا نہیں گزرا کہ میں نے چھ سات سے لے کر بارہ شلنگ تک نہ بنائے ہوں۔ یوں سکئے" ہوتو اس بڑھ کر یو ڈبلیو بی! ہاں ایک مبارک سال ایسا تھا کہ میں

نے اپنے ہم جنسوں سے پورے ۱۵ شلنگ وصول کر لئے تھے"۔ ان بے تکلفانہ اعترافات نے ایٹس صاحب کی کیفیت مزاج کو بہت شگفتہ کر دیا۔

ٹامس:۔ میرے خیال میں یہ کہنا بھی ایک طرح کی ڈینگ مارنا اور اگلی منطق بگھارنا ہے کہ ہماری نظمیں کم فروخت ہوتی ہیں۔ بے شک تقریباً ہر شاعر یہی چاہتا ہے کہ اس کا کلام زیادہ سے زیادہ لوگوں کے پاس پہنچے۔ کوئی فنکار اپنے فن کو گھٹتے ہیں نہیں رکھتا۔ پھر پبلک کا مذاق اڑانا جو متوقع قدر دانوں پر مشتمل ہوتی ہے گویا اپنے ہی فن کی قدر و قیمت گرانا ہے۔ آپ یہ سوچتے رہئے کہ آپ کے کلام کو پڑھنے کی کسی کو ضرورت نہیں اور آپ دیکھیں گے کہ یہ آخر سچ ہو جائے گا۔ کسی کو اسکے پڑھنے کی ضرورت محسوس نہ ہوگی، کیونکہ یہ صرف آپکے اپنے لئے لکھا گیا ہے اور پبلک کو آپکے تخلیہ میں ناحق در آنے کی کوئی تحریک نہ ہوگی۔ اس کے علاوہ اپنے ہم عصروں کے کلام پر نظر نہ کرنا اپنے ارد گرد کی دنیا کے ایک بڑے اہم حصے کو نظر انداز کرنا ہے جس سے ضرور آپکا اپنا کلام بے جان ہو کر رہ جائے گا۔ اس کا دائرہ اور امکانات محدود ہو کر رہ جائیں گے۔ کلام لکھنے وقت ہی ادھ موا ہوگا۔ اس سے بڑھکر یہ کہ شاعر ——

گلیبٹ:۔ قطع کلام معاف ہمارے پاس صرف ایک منٹ ہے۔

ٹامس:۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ شاعر اپنی زندگی کے محض ایک خفیف وقفے کے لئے شاعر ہوتا ہے۔ باقی اوقات میں وہ دوسروں کی طرح صرف ایک انسان ہوتا ہے جس پر ایک ذمہ داری یہ ہے کہ اس کے ارد گرد اور خود اپنی ذات میں جو کچھ گزر رہا ہے اس کو زیادہ سے زیادہ سمجھے اور محسوس کرے تاکہ اس کی شاعری جب وہ اسے لکھنے پر آئے تو انسانی تجربے کی معراج کے صحیح اظہار کی ایک کوشش ہو، وہ تجربہ جو اس نے اس عجیب و غریب دنیا میں حاصل کیا ہے جو اس وقت نکلا ہر جہنم کی طرف جا رہی ہے۔

ترجمہ: رفیق خاور (ایک سمپوزیم)

انگریزی شاعری ۱۹۴۵ء کے بعد

(رائے فلر - جان ہالووے - فریزر - جان میکبیتھ - الزبتھ جیننگز)

مشہور انگریزی رسالہ "دی لنڈن میگزین" کی یہ کوشش دلچسپی سے خالی نہیں کہ اس نے چیدہ چیدہ ماہرین ادب کو ایک خاص موقعہ پر اظہارِ خیال کی دعوت دی۔ یہ کہ ۱۹۴۵ء سے لیکر اب تک انگریزی شاعری کی کیفیت کیا رہی ہے۔ ان میں سے بیشتر وہ چوٹی کے لوگ تھے جو خود شاعر ہیں، جنہوں نے اس دور کی سرگرمیوں میں نمایاں حصہ لیا ہے اور جو اس کی شعری پیداوار کے ناظر و ناقد بھی رہے ہیں۔ بالفاظ دیگر اس دعوتِ فکر و نظر کی نوعیت ایک فاضلانہ مذاکرہ کی ہے۔ جو بیک وقت حقیقت افروز بھی ہے اور بصیرت افروز بھی۔

مذکورہ زمانہ یوں بھی ہمارے لئے دلچسپی کا باعث ہے کہ یہ قریب قریب وہی زمانہ ہے جب کہ ہمارا ملک ایک نئی مملکت کی حیثیت سے ابھرا اور ہمیں ایک نوزاد قوم کے طور پر نمو پذیر ہونے کا موقع ملا۔ بلکہ اپنی تہذیب، ثقافت، ادب، فن اور فکر کو بھی انفرادی وضع و طاقت دینے کا موقع ہاتھ آیا۔ ایسے مذاکرے سے ہم صرف انگلستان یا کسی اور ملک کی ادبی رفتار کا مقابلہ اپنے یہاں کی رفتار سے نہیں کر سکتے بلکہ ادب اور اس کے لوازمہ تنقید کو آگے بڑھانے کے لئے غور و فکر کی نئی نئی راہیں بھی تلاش کر سکتے ہیں۔

جان لیہمین کی کوشش یہ بھی کہ زیرِ نظر زمانہ کی ہر پود کے نمائندہ افراد کو مذاکرے میں شامل کیا جائے تاکہ وہ نفسِ موضوع کا کسی اچھوتے زاویہ سے احاطہ کریں۔ اور یہ زاویے باہم مل کر ایک PATTERN بنا سکیں۔ اس مذاکرے میں حصہ لینے والوں میں جی ایس فریزر، جان ہیلووے، رائے فلر، جارج میکبیتھ اور الزبتھ جیننگز شامل ہیں۔ امید تو نہ تھی —— جیسا کہ مدیر نے کہا ہے۔ کہ اس طرح فرداً فرداً مبحث پر نظر ڈالنے سے کوئی عمومی رجحان یا کیفیت ابھر سکے گی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان اہل الرائے نے جو کچھ کہا ہے اس میں کچھ نہ کچھ بے اطمینانی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اور اس کا سبب ہر حال میں ایک ہی معلوم ہوتا ہے۔ ہیلووے کا کہنا ہے کہ پچھلی تین چار دہائیوں میں ہمارے ہاں شاعری کی دو زبانیں۔ ایک اتفاقِ نیعنان کی

والہانہ زبان یا لہجہ اور دوسری طرف خشک، تجزیاتی زبان و لہجہ۔ زیادہ تر منفی۔ اور لطف یہ ہے کہ جو لوگ جدید تر ہونے کا زور شور سے مطالبہ کرتے ہیں انہی کی وضع غیر شعوری طور پر پارینہ ہے۔ شاید ان کی رائے میں وجہ یہ ہے کہ بہت سے شاعر مختلف اداروں میں اچھی خاصی آسودہ زندگی بسر کر رہے ہیں۔ جارج میکبتھ، سب سے کم عمر شریک مذاکرہ نے تو صاف صاف لفظوں میں کہہ دیا ہے کہ ہمارے شاعروں کی بیشتر تعداد صحافیوں، نقادوں، کتب خانوں کے منصرموں اور یونیورسٹی کے اساتذہ پر مشتمل ہے۔ کتنے ہی بی۔بی۔سی کے پروڈیوسر ہیں۔ رائے فلر کی آواز کچھ کم چونکا دینے والی نہیں۔ وہ خود بھی شاعر ہے۔ جو ہمیشہ کڑی ہیئت، نپے تلے خیال اور صاف ستھری زبان کا قائل رہا ہے۔ لیکن وہ یہ کہے بغیر نہیں رہ سکا کہ وہ بہت ہی خوش ہوگا اگر ہمارے بالکل نئے نونہالان فن ٹرزدانم جیسی ٹکسالی ہیئت اور عمومی قسم کی اساطیریت سے پرہیز کریں، انگریزی ادب کے اساتذہ بننے سے انکار کر دیں اور زندگی سپاٹ، اجیرن ہو جائے تو کسل دور کرنے کے لئے کچھ دیر تفریحاً پولینڈ چلے جائیں تاکہ دل کے کنول پھر سے کھل جائیں۔

اور تو اور جارج فریزر نے بھی جو ایک عرصہ "شیرازہ بندی۔ شیرازہ بندی" "جمعیت جمعیت" پکارتا رہا ہے یعنی بکھرے بکھرے تار و پود کو مربوط کر کے ہم وضعی پیدا کرنے پر۔ وہ بھی شکایت کرتا ہے کہ فلپ لارکن کی شاعری میں، جو اس کے نزدیک پانچویں دہائی کے شاعروں میں سب سے نمائندہ حیثیت رکھتا ہے، منفی تفکر حیات روح کا زوال ہے۔ اس نوحے یاس میں ٹیپ کا مصرع ہیں یہ الفاظ" جو بات میں انگریزی شاعری میں دیکھنا چاہتا ہوں وہ ہے زیادہ شدید والہیت اور جذبات و احساسات کی طرف زیادہ پُر اعتماد اور کم تنگ دلی سے اعتنا کر"

سوال اٹھتا ہے کیا نئے شاعروں کی طرف سے کسی قسم کا اقدام اس صورت حال کو بدل سکتا ہے؟ مان لیجئے شاعری کا پروفیسری سے زیادہ سروکار جنگ کے بعد سے غالب رہا ہے۔ یعنی اس سے تنگدلی اور انقباض پیدا ہوتا ہے۔ تو یہ کہنا فضول ہے، (بالخصوص جب یونیورسٹیوں اور مدرسوں نے شاعروں کے حال پر اس قدر کرم کیا ہے کہ ان کی تنگدستی اور معاش کا مسئلہ ہمیشہ کے لئے حل ہو جائے) کہ اچھے شاعر تھوڑی دیر کے لئے بھی کسی تعلیمی عہدے پر فائز نہ ہوں۔ بے شک شاعروں کو کبھی کبھی تنہا بھی چھوڑ دینا چاہئے تاکہ وہ مدرسوں کی چار دیواری سے باہر نکل کر پولینڈ میں سیر و تفریح سے تنگی دل و تنگی نظر کا علاج کریں۔ مگر یہ بھی شاید کچھ فائدہ نہ دے کیونکہ وہاں پہنچ کر بھی وہ دل ہی دل میں معاش کے بے ڈھب اتار چڑھاؤ سے ڈرتے ہی رہیں گے اور آگے چل کر "کہیں ایسا نہ ہو جائے کہیں ویسا نہ ہو جائے" کا سہم آخریں، دل و دماغ کو ٹھٹھرا دینے والا ماؤف کن ہوا بنکر ان کے سر پر سوار رہیگا۔

جارج میکبتھ نے اس ضمن میں بڑی بات کہی ہے کہ کل کے شاعروں کو ہی جڑیں کسی نہ کسی جگہ گہری پیوست کرنی چاہئیں۔ مگر کیسی جگہ؟ صرف کسی دھرتی یا مقام میں جغرافیائی اعتبار سے یا روحانی مقامات میں بھی؟ بلکہ

مقامات میں اٹلسوں اور نقشوں پر واضح مقامات سے کہیں زیادہ؟ شاید وہ بندشیں جو ہمارا زمانہ ہم انسانوں کی کردار و فکر پر عائد کرتا ہے ــــ آزاد منش انسان تو ظاہر ہے انسانی زندگی، انسانی تہذیب کو کسی نہ کسی شکل، کسی نہ کسی رنگ میں جاری و باقی ہی دیکھنا چاہتا ہے ــــ بے حد گراں ہیں۔ اگر صورتِ حال یہ ہے تو ہمارے دور میں اعلیٰ شاعری تین طرح ہی پیدا ہو سکتی ہے: اول یہ کہ کوئی پرانا شاعر اپنے سابقہ تجربہ کو جذب و ہضم کر کے اسکی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کرے اور پھر اس کو پوری والہیت کے ساتھ ادا کر دے۔ دوسرے کوئی بہت ہی تلخ کام طنز گو شاعر جو شب و روز کے اس تماشے سے جھلا اٹھا ہو، حیات و کائنات پر حسنِ ظن کا طلسم ٹوٹ جانے سے برہم ہو کر اپنے غبارِ خاطر، اپنے بے پناہ غم و غصہ کا اظہار بڑے ہی تند و تیز پیرائے میں کرے۔ جیسے کوئی تاریخ کا دھنی کہین ہمارے زمانے کے زوال و انحطاط کا نوحہ خواں بن جائے (ایک آتش نوا یرمیاہ یا اسپنگلر) یا پھر باطنی زندگی کی سرمستیوں سے سرشار کوئی نہایت عمیق النظر مذہبی نوابغ پیدا ہو (ہمارے یہاں اقبال) اور یہ باطنی زندگی اس قدر بے پناہ ہو کہ وہ ہائیڈروجن بم اور اس کے ساتھ ان نظریاتی اختلافات کو لے اڑے جنھوں نے ہمارے کرۂ خاک کو دو ٹکڑے کر رکھا ہے۔ اس لئے کسی ایسے نئے شاعر کا کامیاب ہونا معلوم جو نہ تو بلا کا طنز گو ہو اور نہ اندرونِ قلب سے اٹھتی ہوئی مستانہ و والہانہ آتش نوائی کا امین ہو۔

لیکن اس یاس کی اتھاہ، اندھی گہرائی میں بھی امید کی ایک کرن دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ عین اس وقت جب کہ ذہنی و روحانی مسئلے بالکل لاینحل معلوم ہوتے ہیں۔ جب کہ شاعری گھس پٹ کر سطحی سرسری چرچری سی چیز بن جاتی ہے جسے لوگ سطحی ہونے کی بنا ہی پر جھٹ قبول کر لیتے ہیں، یعنی بھی منجھی ہوئی (زمان اور پر قسم کی بعض جھلی ہی جھلی چیز جو سطحی خیالات، سطحی احساسات ہی سے کھیلتی ہے، تو اس دھرتی کے سینے سے کوئی مردے از غیب، کوئی جوہر قابل نمودار ہو جاتا ہے جو نئے زمانے کے سارے طوفان بدتمیزی، سارے خلفشار، انتشار اور حد تصور سے ماورا ابتری، ہڑبونگ، افراتفری کو ایک نئے سانچے میں ڈھال دیتا ہے اور ایک ایسا سحر کن خواب، ایسا رویائے حسین تعبیر کرتا ہے جس میں انسان حیات تازہ کی نوید پاتے ہیں۔ ایسی ہستی جو یاس کی مملکت میں کھوئی قوم کے لئے اپنی لغزشوں کا اعتراف کرانے والی (اس کا مسیح، اس کا نجات دہندہ) ہستی بن جاتی ہے آڈن کے متعلق کسی نے یہی تو کہا ہے + یہاں تک تو میں نے فریزر، ہیلو وے، اے فلر کی باتیں اپنے الفاظ میں سنا دیں اب میکبتھ اور جینگز کو ان کے اپنے الفاظ میں پڑھیے۔

جارج میکبتھ

اعلیٰ لوگ۔ اگلی وفاداریاں

واٹ کنس نے ایک دفعہ بڑی مزے کی بات کہی تھی کہ اس نے ایک لمبی چوڑی کاپی لے کر مشق سخن شروع کی تھی۔ اس کے پہلے صفحے پر جلی حروف میں لکھا تھا! "رومان" اس طرح اس نے کم از کم اپنے ادبی پرکھوں اور ان سے وفاداری کی وضاحت تو کر دی تھی۔ آج کا شاعر شاید ہی اس طرح صاف صاف لفظوں میں اپنے ادبی اب وجد اور اپنی وفاداریوں کی وضاحت کر سکے۔ مجھ سے پوچھا جائے تو غالباً پانچ ہی شاعروں کا نام لوں گا۔ ایٹس، فراسٹ، اوون، ایڈورڈ تھامس اور فلپ لارکن۔

تھامس کا مجموعہ ۱۹۲۲ء میں چھپا تھا اور لارکن کا ۱۹۵۵ء میں۔ ان سے اس دور کا تعین ہو جاتا ہے جس میں انگریزی شاعری کی کنزرویٹیو روایت قائم رہی۔ انہی تاریخوں سے جدید تحریک کا تعین بھی ہو جاتا ہے جس کی پہلی اہم تصنیف "ویسٹ لینڈ" ۱۹۲۲ء میں شائع ہوئی تھی اور آخری اہم تصنیف ایمپسن کا مجموعہ ۱۹۵۵ء میں۔

کنزرویٹیو؟ آیئے انہیں سمجھنے کی کوشش کریں۔ ایلیٹ، آڈن، ڈی لن تھامس، ایمپسن۔ یہ وہ چار شاعر ہیں جن کا پچھلی تین چار دہائیوں میں نمایاں ذکر آتا ہے۔ تمام قارئین نے ان کے کلام میں دو باتیں محسوس کی ہیں۔ اسلوب میں قصداً اینچ پیدا کرنا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ ابہام۔ اور حق تو یہ ہے کہ اگر کوئی جدید شاعری کا خاکہ اڑانا چاہے تو وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ دوسری سے پانچویں دہائیوں میں یکے بعد دیگرے جو افتادیں ہوئیں وہ یہ ہیں — دوسری دہائی میں نثری منطق درہم برہم ہوئی۔ تیسری میں نجی تلمیحات کا زور ہوا، چوتھی میں نجی تمثیلیت کا رواج ہوا اور پانچویں میں ادق قسم کی بحثا بحثی شروع ہوئی۔ ان سب کا نتیجہ یہ ہوا کہ بیان میں نکھار نہ رہا۔ یعنی اس کو سیدھی سادی نثر میں ادا کرنا دشوار ہے۔

جو لوگ کنزرویٹیو انداز میں لکھتے ہیں ان کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ زیادہ تکنیکی تجربوں سے دامن بچا کر موضوع و بیان پر زور دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ دونوں خصوصیتیں ایک خاص قسم کے معاشرہ اور اس میں شاعری کے اخلاقی عمل سے پیدا ہوتی ہیں۔ چنانچہ ہیومر سے لیکر اب تک تمام کنزرویٹیو شاعروں کا یہی خاصہ رہا ہے۔ بدقسمتی سے پچھلے پچاس سالوں میں معاشرہ کی کایا پلٹ کی رفتار کچھ اس قدر تیز رہی ہے کہ سوسائٹی اور شاعروں میں یہ ربط باقی نہیں رہا۔ اور کوئی شاعر بھی ساری قوم کی طرف اس طرح کلام نہیں کر سکتا جس طرح مثال کے طور پر پوپ کر سکتا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ کنزرویٹیو روایت کو صرف علاقائی شاعروں

ہی نے برقرار رکھا ہے اور اس کی داد دینے والوں کی تعداد نسبتاً بہت کم ہے۔

ان علاقائی شاعروں کا مابہ الامتیاز کیا ہے؟ ایک یہ کہ وہ کسی خاص جگہ اور اس میں رہنے بسنے والوں کے لئے لکھتے ہیں۔ وہ تجربہ برائے تجربہ سے گریز کرتے ہیں اور الفاظ و آہنگ میں بے تکلف بات چیت پر زور دیتے ہیں۔ اور اپنی روزمرہ کی زندگی کے واقعات سے اخلاقی نتائج اخذ کرنے اور باطنی بصیرت پیدا کرتے ہیں۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

یوں تو ان خصوصیتوں کا اطلاق بہ آسانی روایتی شاعروں اور کنزرویٹیو علاقائی شاعروں ہی پر ہوتا ہے لیکن ہم اس کے ذیل میں پوپ جیسے شاعروں کو بھی لا سکتے ہیں جو مقصداً مہذب دنیا کی صرف ایک جماعت یعنی اپنی قوم ہی کے لئے لکھتا تھا۔ جس کے اخلاقی تصورات، رجحانات، زبان اور مقام وہی تھا جو اس کا تھا۔

بعض شاعر ایسے ہیں جو کسی ایسے خیالی مسکن یا ملجا و ماویٰ کے متلاشی ہیں جہاں وہ ہمیشہ کے لئے آباد ہو جائیں۔ لیکن وہ اسے پا نہیں سکتے۔ تھامس کے یہاں جنگ ہمیشہ انگلستان کے اس دیہی علاقے کو تہس نہس کرنے پر تلی رہی ہے۔ جسے وہ جان و دل سے چاہتا ہے۔ اسی لئے اس کا دل افسردگی میں کھو جاتا ہے۔ جیسے وہ ایک ٹوٹتی پھوٹتی دنیا کو سنبھالنے کی خاطر ایک ہاری ہوئی لڑائی لڑ رہا ہو۔ اور اپنی چہیتی دنیا کو ملیامیٹ ہوتے دیکھ اس کا دل بھر بھر آئے۔ لارکن کے ہاں بھی ایسا ہی حزن ہے لیکن اس میں امید کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ کیونکہ وہ چاہتا ہے اس کی جڑیں بھی اس دھرتی میں پیوست ہو جائیں۔ یہ بالکل ویسی ہی یاس آمیز محویت ہے جس کے ساتھ ہارڈی زمین اپنے خیالی شہر آپ شائر یعنی اس سرزمیں میں کھو جانا چاہتا ہے جو امن اور چین کی کھوئی ہوئی سرزمین ہے۔ جس شاعر نے یہ بستی پالی ہو یا جس نے کبھی اس بستی کو کھویا ہی نہ ہو، وہ تو خوش و خرم ہی رہے گا۔ چنانچہ فراسٹ، ایٹس اور اوڈن میں یہ شاد آباد ہونے کا احساس مشترک ہے۔ فراسٹ برابر نیو ہیمپ شائر ہی کے متعلق لکھتا ہے کہ اس کے ہاں عظیم نثر کی سادگی ہے۔ اور بعض اوقات تو وہ تمثیلات کو بالکل ہی چھوڑ کر محض سیدھے سادے بیان پر اکتفا کرتا ہے۔ یہ تو ہوئی سچ مچ کسی دھرتی میں جڑیں پیوست ہونے کی بات۔ ایٹس ایک خیالی علاقے کا شاعر ہے جسے وہ بچپن کی دنیا سے تعمیر کرتا ہے۔ ایک خیالی آئرلینڈ جو پرانی ملاقاتوں اور گذری ہوئی باتوں کی یادوں سے تیار ہوتا ہے۔

ایڈون میور ایک ایسا شاعر ہے جو جدید تحریک کے کہیں آس پاس اور گرد ہی گھومتا پھرتا ہے اور وہی کرتا ہے جو ایٹس نے اپنے طور پر کیا ہے۔ اس نے اپنی خیالی دنیا کا مسالہ اورکنی کی پہاڑیوں، گلاسگو کے گلی کوچوں اور

پراگنے مابعد جنگ کی یادوں سے حاصل کیا ہے۔

اووتن کے یہاں ہمیں وہ بہترین علاقائی شاعری دکھائی دیتی ہے جو پچھلے پچاس سالوں میں پیدا ہوئی ہے۔ اس کا علاقہ خندقوں کا کوٹا پیٹا اور کانٹے دار تاروں سے کٹا پھٹا مغربی محاذ جنگ ہے۔ جو بڑا سبق ہم اس شاعر سے سیکھتے ہیں وہ یہ ہے کہ شاعر کو اپنا سرمایۂ احساس سنگین سے سنگین اور ہولناک سے ہولناک حقیقی تجربوں سے حاصل کرنا چاہئے۔ ایسے کہ وہ خود کو اس طوفانِ حوادث میں پوری طرح مبتلا کرے۔ بالواسطہ نہیں بلاواسطہ۔ تب کہیں اس کا کلام موثر بھی ہوگا اور یقین انگیز بھی۔ غرض فراسٹ، ایٹس اور اووتن کو وسیع عملی تجربہ حاصل تھا۔ ایک کسان، ایک سیاست دان، ایک سپاہی کی حیثیت سے۔ تب کہیں ان کے کلام میں رنگ اور اثر پیدا ہوا۔ وہی بات

"جگر خوں ہو تو ہوتا ہے اثر پیدا"

اس کنزرویٹیو روایت میں رہ کر اگر کوئی شخص بڑے درجہ کا شاعر بننا چاہتا ہے تو اسے کوئی ایسی بات تلاش کرنی چاہیے جس کا معاشرہ کی ضرورتوں سے واقعی تعلق ہو۔ امر واقعہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں کتنے ہی شاعر پیشہ ور صحافی، نقاد، گداگر، لائبریرین اور یونیورسٹی کے اساتذہ ہیں۔ اور غالباً ان میں سے کتنے ہی زیادہ بی بی سی کے پروڈیوسر رہے ہیں۔ اور ان کا معاملات میں اس قدر گہرا جانا معلوم!

جس پودے سے میرا تعلق ہے اس کے شاعروں کے ہاں رہ رہ کر کسی چھینی کھوئی ہوئی دھرتی سے بن باس کا احساس ملتا ہے۔ جیسے ان کا تن من اس میں محو ہو گیا ہو۔ گھر سے، بچپن سے بچھڑ جانے کا احساس۔ یعنی وہ گھر، وہ دوارے جہاں ہمارا دل ہے، اس کے دروازے ہم پر بند کر دیئے گئے ہیں اور ہم اس کے اندر جانے کی تمنا لیے ہوئے ہیں۔ اس لئے مجھے پھر وہ بات کہے بغیر نہیں بنتی جو میں نے پہلے کہی ہے۔ یہ کہ اگر ہماری پود کو کنزرویٹیو روایت میں پوری طرح رس بس جانا ہے تو اسے ایسے شاعر پیدا کرنے چاہئیں جن کی جڑیں واقعی ہیں نہ کہیں، کسی حقیقی جگہ میں گڑی ہوں۔

الزبتھ جیننگز:

اگر ہم کبھی اٹلی میں جا نکلیں اور کسی کو بتائیں کہ ہم شاعر ہیں تو وہ خوشی سے اچھل پڑے گا۔ لیکن انگلستان میں معاملہ برعکس ہے۔ ہم لوگ اب بھی فنون لطیفہ سے کچھ بیگانہ سے ہیں۔ ہم پر ابھی تک اس پرانی زاہدانہ روایت کا سایہ ہے جو انبساط اور مسرت کی محتسب ہے اور اس سے آرٹ کے جمالیاتی مظاہر اور تمام فنون لطیفہ ساز ہوتے ہیں۔ یہ زہر آگے بڑھ کر وہ چیز بن جاتی ہے جسے بدمذاقی کہتے ہیں۔ جب شاعری

ایک سماجی فن کی حیثیت سے ختم ہو گئی ہے شاعر ایک اچنبھے کی چیز سمجھا جانے لگا ہے۔ سچ پوچھئے تو اس میں کچھ شاعروں کا بھی دوش ہے۔ وہ مخلوق ہی پُر اسرار ہیں۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ہمارے زمانے میں مقدس پُر اسرار چیزوں کا احساس ہی کافور ہو گیا ہے۔ شاعری ایک پُر اسرار چیز ہے۔ اس لئے ان تمام چیزوں کی طرح جو معمہ ہوں عجیب و غریب ہوں گنجلک ہوں، وہ بھی پس پشت ڈال دی گئی ہے۔ شاعروں خصوصاً غنائی وضع کے شاعروں کے شناسانِ فن کا حلقہ ویسے بھی وسیع نہیں رہا۔ لیکن قبل ازیں ہر وقت ان کی کچھ نہ کچھ قدر و منزلت ضرور رہی ہے۔ آج اس قدر انعامات، گراموفون ریکارڈ کمپنیوں اور آرٹ کونسل اور دوسرے اداروں کی حوصلہ افزائی کے باوجود شاعروں کو کچھ ویسی ہی شانِ التفات سے نوازا جاتا ہے جیسے بولنے والے کتوں یا داڑھی مونچھ والی عورتوں کو۔ شاعروں کی حیثیت سے ان کی سوسائٹی میں کوئی جگہ نہیں۔ آج عام لوگوں نے اگر شاعر کو "معاشرہ بدر" کر دیا ہے تو اس کی وجہ افلاطون کی طرح حکیمانہ یا تصوراتی نہیں۔ آج کوئی بھی شاعروں کو اس لئے شہر بدر نہیں کرتا کہ اُن کی باتیں عقل و دانش کے منافی ہیں۔ اگر یورپ کے بعض ملکوں میں انہیں دبایا گیا ہے تو صرف اس لئے کہ وہ حق و صداقت کے علمبردار ہیں یا ان کا آزادانہ اظہارِ رائے مصالحِ ملکی کے خلاف ہے۔

تاہم وہ کہیں کا اور کسی کا نہ ہونے احساس جو آج کی شاعری میں ہم محسوس کرتے ہیں، وہ محض کوئی خارجی بات یا معاملہ نہیں ہے۔ اور نہ اس میں کسی حکومت کی پالیسی یا نظریہ کو دخل ہے۔ بلکہ امرِ واقعہ یہ ہے کہ شاعر جتنا کبھی بھی کوئی سیدھی سادی بات نہیں رہا۔ میں نے شاعری کی طرف کے خارجی بے اعتنائی کا ذکر صرف اس لئے کیا ہے کہ شعرا اسکی طرف ایک خاص انداز سے ردِ عمل کرتے ہیں۔ اس بے پروائی کی طرف سے اپنے دل میں ایک خلش محسوس کرتے ہیں جس سے ان میں ماحول کے خلاف باطنی کشمکش بڑھ جاتی ہے شاعری میں بڑی وجہ بھی یہ ہے کہ یہ ابھرتی تو ایک شدید انفرادی احساس سے ہے لیکن تقاضہ یہ کرتی ہے کہ اسے دوسرے سنیں، شاعر کے دل کی بات دوسروں تک پہنچے اور وہ اس پہ توجہ دیں۔

نظمیں کہی نہیں جاتیں، بنائی جاتی ہیں سب حد کا وش سے۔ اس کے لئے بڑی عرق ریزی، بڑی استادی، بڑی ہنرمندی اور جانچ پرکھ کی ضرورت ہے۔ شاعر کو لازم ہے کہ وہ اپنے جذبات و تاثرات پر قدرت پیدا کرے۔ الیٹ کے الفاظ میں اس کے لئے "ذوق و شوق، خود سے وابستگی اور سپردگی" لازم ہے۔ وہی اوصاف جو الیٹ نے اہلِ عرفان سے منسوب کئے ہیں۔ شاعروں کے کئی کئی مہینے بلکہ کئی کئی سال یونہی خالی گزر جاتے ہیں اور وہ کوئی نظم بھی نہیں لکھ پاتے۔ یہ وہ زمانہ ہوتا ہے جب وہ بالکل خالی الذہن، بالکل بانجھ ہوتے ہیں اور تجربہ فراہم کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ان کے لئے یہ تجرید کا عالم، یہ انتظار کی کیفیت

ضروری بھی ہے۔ لیکن آج کل کے حالات اس بحث دبیز کے لئے کوئی گنجائش نہیں چھوڑتے۔ کئی شاعر اپنے کلام سے نہیں بلکہ اور ذرائع سے کسبِ معاش پر مجبور ہوتے ہیں۔ اور اگر ان کا پیشہ ہی علمی و ادبی ہو تو یہ اندیشہ لاحق ہوتا ہے کہ کہیں مسلسل ادبی کاوش اور پرورشِ ادب پر اکسائے جانے سے ان کی تخلیقی صلاحیتیں ماؤف نہ ہو جائیں اور پھر اس قسم کے کام کے ساتھ کئی ایک مزاحمتیں اور پابندیاں بھی آتی ہیں۔

ان کے علاوہ ایک اور مسئلہ بھی ہے۔ ان سے بالکل مختلف اور زیادہ دقیق۔ بعض شاعر بڑی شدت سے یہ محسوس کرتے ہوئے کہ سوسائٹی میں ان کے لئے کوئی جگہ نہیں، خود جلاوطنی اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ماحول کے خلاف ردِ عمل کرتے ہوئے اس بات کو باعثِ فخر سمجھنے لگ جاتے ہیں کہ دوسرے سے کوئی کام ہی نہ کریں۔ اس طرح وہ خواہ مخواہ ایک بنائے پرخاش پیدا کر لیتے ہیں اور انہیں نہ صرف اندرونی کشمکش کے محاذ سے نبٹنا پڑتا ہے بلکہ ایک بیرونی محاذ بھی قائم کرنا پڑتا ہے۔ نفس میں بھی اور آفاق میں بھی۔ دراصل شاعر کی اصلی مہم تو اپنے ساتھ کشمکش ہے۔ باخویش اگر بر آئی کا قصہ بہت پرانا ہے۔ یہ کشمکش کسی بھی نوعیت کی ہو سکتی ہے۔ بعض بالکل واضح۔ مثلاً "حصولِ شہرت، داد و تحسین کی تمنا" اور بعض مخفی مثلاً" ایک ایسے زمانے میں جب کہ اوسط درجہ کی صلاحیت اور یکسانیت کا دور دورہ ہے، دوسرے سے الگ، ممیز، منفرد اور تازہ کار ہونے کی خواہش۔ یہ سب اخلاقی معاملے ہیں۔ اور میرا خیال ہے کہ نظموں کی تخلیق میں ہم جمالیاتی و ذہنی امور کو ایسے اخلاقی امور سے الگ نہیں کر سکتے۔ یہ بڑی ہی آسان بات ہے کہ ہم بسیار گوئی کو اپنا شعار بنا لیں اور لکھ لکھ کر دفتر کے دفتر سیاہ کرتے چلے جائیں اور اس طرح حد سے زیادہ لکھ لکھ کر اپنا بھی ستیاناس کریں اور اپنی شاعری کا بھی۔ یا تحسین ناشناس سے گمراہ یا بزعمِ خود غلط ہو کر۔ اپنی تخلیقی قوتوں کی دھار ہی کند کر ڈالیں۔ ڈی ایچ لارنس نے بالکل بجا کہا ہے کہ "فن کار کو بے حد مذہبی (یعنی سنجیدہ) ہونا چاہیے"!

ہر شاعر کے اپنے ہی مسائل ہوتے ہیں جس مسئلے کا مجھے شدید احساس ہے وہ ہے اپنے سارے کلام میں سالمیت پیدا کرنا۔ بعض نظمیں مختلف پیرایوں اور طریقوں سے ایسے خیالات، احساسات اور کیفیتوں کی ترجمانی کرتی ہیں جن میں شاعر مدتوں مستغرق رہتا ہے۔ بعض کی حیثیت حلقۂ بیرونِ در کی سی ہوتی ہے۔ آتے ہیں غیب سے مضامین لکھے ہوئے۔ یہ مکاشفات خبر نہیں کیسے ہوتے ہیں اور کہیں وجدان سے باہر ہی نمودار ہو جاتے ہیں۔ میں محسوس کرتی ہوں کہ میری پیشکشوں میں ایک مستوری ربط و پیوند ہے۔ جیسے ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہوں۔ جیسے ان میں بڑی کاوش سے التزاماً پیوستگی پیدا کی گئی ہو۔ انسان لکھتا تو ہے جیسے اس کے فن میں آئے یا جیسے اس کا جی چاہے۔ وہی کبھی کبھی تنہا چھوڑ دینے کی بات۔ پھر بھی اس پر تھوڑی بہت عقل کی پاسبانی ضرور رہتی ہے۔ اور اس کے زیر ہدایت اس کا کلام نشو و نما پاتا ہے۔

میرے خیال میں ایسی کئی ہیئتوں اور تجربوں کو تجربہ برائے تجربہ کی ضرورت ہے۔ ہمارا دور ایسا ہے جب تنقید
ادب میں بُری طرح غرق معلوم ہوتا ہے۔ پھر بھی تعجب کی بات یہ ہے کہ تنقید کے اس دفترِ بے پایاں سے ان شاعروں
کو کوئی مدد نہیں ملتی جو نئے نئے تجربہ کرنا چاہیں۔ نقاد کا کام تو جو کچھ پیچھے گذر چکا ہے اس پر نظر ڈال کر دیکھنا ہے تاکہ
حال کی روشنی میں پرانی چیزوں کو پرکھا جائے۔ اس لئے یہ اوڈن اور ایلیٹ جیسے جادہ شناس ہی آج کے لکھنے
والوں کو زیادہ کارآمد مواد بہم پہنچاتے ہیں۔ اس لئے کہ وہ بیک وقت شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی۔ یونگ نے کہا ہے
کہ حصولِ کار میں ناکامی اعصاب زدگی کا ایک بہت بڑا سبب ہے۔" اور آج کل کے بہت کم شاعر ہیں جو ایک طرف
کم روزگاری سے پریشان و سرگرداں نہ ہوں اور دوسرے ان سے یہ بھی توقع کی جائے کہ وہ اچھی سے اچھی نظمیں لکھیں۔
پرورشِ فن کے لئے دو چیزیں لازم ہیں۔ ایک گوشۂ تنہائی جس میں فن کار پوری آسودگی و دلجمعی کے ساتھ
غور و فکر کر سکے۔ اور دوسرے لوگوں کی طرف سے داد و تحسین تاکہ اس کے حوصلے بڑھیں اور اس میں پیش از پیش
اور خوب سے خوب تر تخلیق کا ولولہ پیدا ہو۔ لیکن بہ تکلف ایسے حالات پیدا کرنا جنہیں انسان شعر آفرینی کیلئے موزوں
خیال کرتا ہے، اس مسئلہ کا صحیح حل نہیں ہے۔ جس چیز کی واقعی ضرورت ہے وہ ایک زبردست قوتِ ارادی ہے
اتنی ہی زبردست جتنی کہ خود قوتِ تخیلہ۔ اور وہ ایسے زمانے میں جو کسی جوہرِ قابل کی حوصلہ افزائی بھی نہیں کرتا اور اس
سے فائدہ بھی اٹھائے جاتا ہے۔ شعراء کو بعض اوقات باہر ہی نہیں کھڑا ہونا چاہئے بلکہ الگ بھی رہنا چاہیئے۔
یعنی وہ جلوت سے خلوت میں آئے۔ وہ انجمن میں بھی رہے اور انجمن سے دور بھی رہے۔ اس کے سوا اور کوئی
طریقہ نہیں جن سے بیک وقت مشاہدہ بھی کیا جا سکے اور نتائج بھی اخذ کئے جا سکیں۔ صرف یہی لائحہ عمل اختیار
کرکے ہم انسانی تجربہ کے بارے میں خلوص و صداقت سے کوئی کارآمد چیز پیدا کر سکتے ہیں۔ شاعر کی دلی تمنا یہی
ہوتی ہے کہ وہ نظم و ترتیب پیدا کرے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ وہ ہم آہنگی پیدا کرے۔ لازم نہیں کہ یہ ہم آہنگی
اپنے زمانے کے سیاسیات یا تصورات سے ہو۔ اس کو یقیناً اس اصول سے ہم آہنگ ہونا چاہئے کہ وہ اس
رمز و معنی کی کُنہ دریافت کرے جو تمام ہنر و فن کی روحِ رواں ہے۔ کیونکہ نظم لکھنے کے معنی ہی یہ ہیں کہ عناصر میں ظہورِ
ترتیب کی وجدانی طور پر تصدیق کی جائے۔ لیکن اس ظہورِ ترتیب کو دریافت کرنے کے لئے انکسار بھی لازم ہے
اور ہمت بھی۔ جیسا کہ ایٹس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں کہا ہے "کتنے ہی سال گذر جاتے ہیں تب کہیں
انسان کو اپنے احساس کی صداقت کا یقین آتا ہے۔ وہ یقین جس سے تاثر کا صحیح معنوں میں ادراک پیدا ہوتا ہے۔

بقیہ جدید شاعری کے مراحل:

جب ہیوم، لورڈ اور ہنٹ اُس کا خیر مقدم کرنے کے لئے دروازہ کھولتے تھے اور گئے اُس نے ایٹس کے ساتھ تین
موسم سرما گذارے تھے۔ "سیکس کے اسٹون کاٹج میں جنگل جھاڑیوں کے پاس"۔

خلیل الرحمٰن اعظمی

اُردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ

(تشکیلی دور) (سنہ ۱۸۶۷ء تا سنہ ۱۹۳۶ء)

اُردو شاعری کی مملکت پر اگرچہ ایک مدت تک، غزل کی حکمرانی رہی ہے اور تمام اصنافِ سخن میں اس پیرایۂ اظہار کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل رہی ہے لیکن دکنی شاعری کے زمانے سے لے کر جدید نظم نگاری کی اس شعوری تحریک تک جو "انجمن پنجاب" کی سرکردگی میں شروع کی گئی ہمارے یہاں بعض اصناف اور بیان کے سانچے ایسے ملتے ہیں جن میں ریزہ خیالی اور انتشار کے بجائے کسی نہ کسی طور پر ربط و تسلسل کو ضروری سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ مثنوی، قصیدہ، ہجو، شہر آشوب، مرثیہ، واسوخت، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند، مخمس، مسمط قطعہ وغیرہ کی اصطلاحیں اسی نوعیت کے کلام کے لئے استعمال کی جاتی تھیں جن میں سے بعض موضوع اور بعض ہیئت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ نظیرؔ اکبرآبادی، میرحسنؔ، انیسؔ، دبیرؔ، دیاشنکر نسیمؔ وغیرہ اس اعتبار سے بنیادی طور پر اُس دور کے نظم گو شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ خود سوداؔ کے قصائد اور ہجویات کے مقابلے میں ان کی غزل گوئی کو زیادہ اعتبار نہ حاصل ہو سکا۔ اُردو میں جدید نظم نگاری کا اصل محرک وہ تاثرات ہیں جو انگریزی زبان کی شاعری اور نظم نگاری سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد محمد حسین آزادؔ اور حالیؔ کے ذہن میں پیدا ہوئے جب یہ دونوں حضرات پنجاب کے سررشتۂ تعلیم میں تراجم پر نظرِ ثانی اور درستگی کی خدمت پر مامور تھے۔ ۱۵ اگست سنہ ۱۸۶۷ء کو انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس میں محمد حسین آزادؔ نے اپنا یادگار لکچر (یا مقالہ) "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پڑھ کر سنایا جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اُردو شاعری کے عام "مواد" سے غیر مطمئن تھے۔ اس لکچر کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے

"درحقیقت ایسے کلام کو شعر کہنا ہی نہیں چاہیے کیونکہ شعر سے وہ کلام مراد ہے جو جوش و خروش خیالات سنجیدہ سے پیدا ہوا اور اسے قوت قدسیہ الٰہی سے ایک سلسلہ خاص ہو۔ خیالات پاک جوں جوں بلند ہوتے جاتے ہیں مرتبۂ شاعری کو پہنچ جاتے ہیں۔ ابتدا میں شعر گوئی حکما اور علمائے متبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی اور ان تصانیف میں اور حال کی تصانیف میں فرق بھی

زمین و آسمان کا ہے۔ البتہ فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہے مگر خیالات خراب ہو گئے بسبب
اس کا سلاطین و حکام عصر کی قباحت ہے۔ انھوں نے جن جن چیزوں کی قدر دانی کی لوگ اس
میں ترقی کرتے گئے ورنہ اسی نظم شعر میں شعرائے اہلِ کمال نے بڑی بڑی کتابیں لکھی ہیں جن کی بنا
فقط پند و موعظت پر ہے اور ان سے ہدایت ظاہر و باطن کی حاصل ہوتی ہے چنانچہ بعض کلام
سعدی مولوی روم و حکیم سنائی و ناصر خسرو اسی قبیل سے ہیں۔ امید ہے کہ جہاں اور محاسن و قبائح
کی ترویج و اصلاح پر نظر ہوگی فن شعر کی اس قباحت پر بھی نظر رہے گو آج نہیں مگر امید قوی
ہے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی اس کو ثمرہ نیک حاصل ہو"

اس وقت تک حالی لاہور نہیں پہنچے تھے۔ وہ ۱۸۷۰ء میں پنجاب سے منسلک ہوتے ہیں لیکن محمد حسین آزاد
کے خیالات اخبار "آفتاب پنجاب" کے ذریعہ اردو شعراء کو متاثر کرنے لگے تھے چنانچہ ۱۸۶۷ء میں
ہی مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کے منظوم ترجمے کئے یعنی کیڑا، ایک تائع مفلس، موت
کی گھڑی اور خادر دلیم پھر ۱۸۶۸ء میں "حب وطن" اور "خام خیالی" کے عنوان سے نظمیں لکھیں جو انگریزی
نظموں سے ماخوذ تھیں۔ خود حالی نے لاہور پہنچ کر ایک نظم "جواں مردی کا کام" ۱۸۷۲ء میں لکھی جس پر یہ
نوٹ دیا کہ

"یہ حکایت ایک انگریزی نثر سے لی گئی ہے اور اس کو اردو میں باضافہ بعض خیالات نظم
کیا گیا ہے"

۱۸۷۴ء میں کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں وہ تاریخی مشاعرہ ہوا جس میں طرحی غزلوں کے بجائے آزاد
اور حالی نے اپنی نظمیں سنائیں اور نظم نگاری کے فروغ اور اس کی ترویج کے ذریعہ اردو شاعری کی اصلاح کا
پروگرام بنایا۔ اس موقع پر بھی آزاد نے ایک لکچر دیا جس میں اردو شاعری کی تمام خرابیوں اور اس کے رنگ و
آہنگ کو بدلنے سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس لکچر میں واضح طور پر انگریزی شاعری سے استفادے
کا مشورہ دیا گیا ہے۔

"نئے انداز کے خلعت اور زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند
ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی
دانوں کے پاس ہے۔"

"بھاشا پر جو فارسی نے اثر کیا اور اس سے نظم اور انشائے اردو نے ایک خاص لطافت حاصل
کی وہ ان لوگوں کی بدولت ہوئی کہ بھاشا اور فارسی دونوں سے واقف تھے۔ تم خیال کرو جو اس

وقت بھاشا اور فارسی کا حال تھا آج بعینہٖ اُردو اور انگریزی کا حال ہے۔ پس اس کی نظم میں اگر انگریزی کے خیالات کا پرتو ہوگا تو انھیں لوگوں کی بدولت ہوگا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے خیالات و لطائف ایسے ہیں جو اُردو کیلئے زیور زیبائش ہو سکتے ہیں۔"

مگر آزاد اور حالی نے اس وقت جو نظمیں لکھیں وہ خیالات کے اعتبار سے تو نئی تھیں لیکن انکی ہیئت اور ان کا اسلوب پرانی مثنویوں اور قصیدوں سے کچھ زیادہ مختلف نہ تھا غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ یہ حضرات انگریزی سے براہ راست استفادہ نہ کرسکے۔ انگریزی شاعری کے بالواسطہ مطالعے سے آزاد نے یہ نتیجہ نکالا کہ شاعری کو محدود موضوعات کے دائرے سے نکال کر وسعت دی جائے چنانچہ اسی لکچر میں لکھتے ہیں:۔

"تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اس کے آزاد کرنے میں کوشش کرو۔"

اور حالی کہتے ہیں:۔

"ایشیائی شاعری جو کہ در دبست عشق و مبالغہ کی جاگیر ہوگئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق اور واقعات پر رکھی جائے۔"

البتہ "مقدمہ شعر و شاعری" کی تصنیف کے وقت جب حالی کو بعض انگریزی ناقدین کے خیالات سے واقفیت حاصل کرنے کا موقع ملا تو انھوں نے بعض ایسی باتیں لکھیں جن پر وہ کبھی عمل پیرا نہ ہوسکے مثلاً یہ کہ قافیہ شعر کے لئے ضروری نہیں ہے۔ مقدمے میں لکھتے ہیں

"قافیہ بھی ہمارے شعر کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ وزن۔ مگر درحقیقت وہ نظم کیلئے ضروری ہے نہ شعر کے لئے۔ اساس میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے یہاں قافیہ ضروری نہ تھا اور جشوق نام ایک پارسی گو شاعر کا ذکر کیا ہے جس نے ایک کتاب میں اشعار غیر مقفیٰ جمع کئے ہیں۔ یورپ میں آجکل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح ضائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"

اسی طرح حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں

"آپ کی نظم برسات کے مطالعے سے برسات کا لطف دوبالا ہوگیا۔ اس میں کسی قسم کا تصرف کرنے کی گنجائش نہیں معلوم ہوتی۔ اگرچہ شعرائے ایران وہندوستان کے مسلمات کے خلاف کیا گیا ہے جیسے کرشمہ کا قافیہ جلوہ یا برسیں کا قافیہ بھردیں یا بدلہ کا قافیہ آیا وغیرہ وغیرہ۔ مگر میرے نزدیک اب ان قیود کو اٹھا دینا ہی بہتر ہے جن کے سبب شاعری کا میدان نہایت تنگ ہوگیا ہے۔ (جولائی سنہ ۱۹۰۱ء)

حالی نے "زمزمۂ قیصری" کے عنوان سے مسٹر اسٹوک کی انگریزی نظم کا ترجمہ کیا لیکن اس طرح کہ اردو میں ترجمہ کرا کے نظم ان کے پاس بھیجی گئی کہ وہ ان خیالات کو نظم کا جامہ پہنا دیں۔ اسی طرح "تنہائی" کے عنوان سے بھی ایک نظم ان کے مجموعہ کلام میں ملتی ہے جس کا خیال انگریزی سے لیا گیا ہے۔ حالی کی طبعزاد اور ماخوذ دونوں طرح کی نظموں پر اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے انگریزی شاعری کا اثر نہیں ہے جس کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ چنانچہ مجموعۂ نظم حالی کے دیباچے میں لکھتے ہیں

"مجھ کو مغربی شاعری سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی ایسی چیز نہیں جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو"

محمد حسین آزاد نے اپنی ایک نظم "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" میں ہیئت کا تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی لیکن یہ نظم بچوں کیلئے تھی اس لئے اس کا اثر محدود رہا۔ اسی طرح مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی نے "تاروں بھری رات" اور "چڑیا کے بچے" دو نظمیں انگریزی سے متاثر ہو کر بے قافیہ لکھیں۔ یہ نظمیں بھی بچوں کیلئے تھیں۔ اس لئے اس وقت تک اردو کی نظم نگاری مثنوی، قصیدہ، مسدس اور ترکیب بند وغیرہ کی ہیئتوں کی تابع رہی اور یہ پابند نظمیں اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی قدیم نظم نگاری سے زیادہ قریب تھیں۔

اردو نظم میں جدید اسلوب اور جدید ہیئت کو رائج کرنے اور اسے فروغ دینے کیلئے ایک باقاعدہ تحریک چلانے کا سہرا مولوی عبدالحلیم شرر کے سر ہے۔ اردو کی پابند نظم میں ایک نیا انداز نظم طباطبائی کی "گور غریباں" سے شروع ہوتا ہے جو گرے کی مشہور ایلجی کا منظوم ترجمہ ہے اور جو شرر کی فرمائش پر کیا گیا تھا اور پہلی بار جولائی سنہ ۱۸۹۶ء کے دلگداز میں شرر کی تعارفی نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا۔ شرر نے اس نظم کا تعارف کراتے ہوئے لکھا کہ

"ایسی مقبول روزگار اور ایسی سرمایۂ انگلستان نظم جس کا ترجمہ ہمارے واجب التعظیم علامہ اور مستند زمانہ شاعر جناب مولوی حیدر علی صاحب طباطبائی نے کیا ہے کس خوبی سے جس کا اظہار

کرنا ہمارے اختیار سے باہر ہے۔ ایسی جانگداز اور موثر نظمیں اور تخیل طور پر بھی اردو میں کم لکھی گئی ہیں نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرعے کا قافیہ تیسرے مصرعے سے اور دوسرے مصرعے کا چوتھے مصرعے سے انگریزی میں ملتا ہے اسی طرح ہمارے مولانا نے بڑے تکلف سے اپنی طرز قافیہ بندی کو چھوڑ کر اردو میں ملایا ہے۔ اردو میں اسٹینزا کہنے کی ابتدا اس نظم سے ہوتی ہے۔"

طباطبائی نے "گورِ غریباں" کا ترجمہ براہ راست انگریزی سے کیا تھا اور یہ ترجمہ اب تک بہترین ترجموں میں شمار ہوتا ہے۔ اس ترجمے نے اردو کی جدید نظم نگاری کو بہت متاثر کیا چنانچہ وحید الدین سلیم، شوق قدوائی، مرزا محمد ہادی رسوا وغیرہ نے اور تخیل نظمیں اب اسی طرز میں لکھنی شروع کیں جن میں سے بیشتر دلگداز ہیں شائع ہوئیں خود طباطبائی نے اس ترجمے کی مقبولیت کے بعد کئی اور ترجمے کئے جو "گورِ غریباں" کی طرح زبان زد تو نہ ہو سکے لیکن اردو کی جدید نظم نگاری کے فروغ میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ "زمزمۂ فصل بہار" (گرے) دولت خداداد افغانستان (سر آلفریڈ لائل) کے علاوہ لانگ فیلو کی ایک نظم اور "یادرفتگاں" "ہمدردی ذنابت قدمی" "جوہر شرافت" وغیرہ بھی منظوم ترجمے ہیں۔ سیفو کی نظم "دعوتِ زہرہ" کا منظوم ترجمہ بھی ان کے بہترین ترجموں میں سے ہے۔ ایک نظم "اس طرح وطن کی خبر لاتے ہیں" کے عنوان سے لکھی ہے جس میں ٹکنیک کا ایک نیا تجربہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

"انگریزی میں اس نظم کے اسٹینز سے اس طرح واقع ہوئے ہیں کہ چوتھا مصرعہ چھوٹا ہے میں نے خیال کیا کہ ہمارے اصول کے مطابق یہ ایک قسم کا مستزاد ہے۔ اردو میں بھی چوتھا مصرع چھوٹا رکھ سکتے ہیں۔"

اسی طرح ان کی نظم "ہندوستان کی سیفو میڈم سروجنی" بھی ایک نئی ٹکنیک میں لکھی گئی ہے۔ طباطبائی کی ایک نظم "بلینک ورس کی حقیقت" بڑی دلچسپ ہے۔ یہ نظم بلینک ورس میں ہے اور اس میں قافیے کی پابندیوں کا مذاق اڑایا گیا ہے اور غیر مقفٰی شاعری کو فطری شاعری کہا گیا ہے۔ اس نظم کے بعض بند یہ ہیں

فطری ان کا ہے رقص اور سب طبعی
ان کی ہیں گتیں بسان رقص طاؤس
سچے ان کے ہیں راگ سارے۔ اصلی
ان کی ہیں دھنیں بسان صوت بلبل

قدرت کے کرشموں سے وہ لیتے تعلیم
ہیں۔ ان کو نہیں تال کی حاجت۔ جیسے
بادل کے گرجنے پہ ہے موروں کا رقص
کلیوں کے چٹکنے پہ عنادل کا سرود

ہے ویسا ہی رقص جس طرح کا ہے نشاط
ویسا ہی سرود بھی ہے جس نوع کا وجد
یہ بات نہیں کہ ہے ارادہ کچھ اور
اور قافیہ سے چلا کسی اور طرف

"دلگداز" نے ہیئت میں نئے تجربوں کی ہمت افزائی کرنی شروع کی چنانچہ دسمبر سنہ ۱۸۹۷ء میں سجاد حیدر یلدرم کی نظم "انتہائے یاس" شائع کرتے ہوئے شرر اس پر یہ تعارفی نوٹ لکھتے ہیں۔

"گذشتہ دو ترجموں کو دیکھ کر علی گڑھ کالج کے ایک ہونہار طالب علم سید سجاد حیدر نے انتہائے یاس کے عنوان سے ایک نئی نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ بہت مختصر ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس رنگ اور اس طریقے سے دائرہ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لئے نیا نمونہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہم ان چند اشعار کو شائع کرتے ہیں۔"

خود شرر نے "نظم غیر مقفیٰ" کے عنوان سے ایک منظوم ڈراما مئی سنہ ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں شائع کیا۔ اس ڈرامے کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس کے ذریعہ نظم غیر مقفیٰ کا رواج بڑھنے لگا۔ شرر کا یہ ڈرامہ آج کی اصطلاح میں "آزاد نظم" میں ہے لیکن اس زمانے میں نظم معریٰ اور نظم آزاد کی اصطلاحیں نہیں وضع ہوئی تھیں اس لئے شرر نے پہلے تو اسے نظم غیر مقفیٰ کہا پھر مولوی عبدالحق صاحب کے مشورے سے "نظم معریٰ" لکھنا شروع کیا۔ چنانچہ فروری سنہ ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں لکھتے ہیں

"نظم غیر مقفیٰ کو ہم آئندہ سے نظم معریٰ لکھا کریں گے۔ ہمارے لائق و معزز دوست جناب مولوی عبدالحق صاحب نے اس نظم کیلئے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے۔ ہمارے نوعمر دوست تجمل شاہ خاں صاحب متعلق ریاست رام پور سے لکھتے ہیں کہ نئے نام کی کوئی ضرورت نہیں وہی پرانا نام نثر مرجز کافی ہے مگر اصل یہ ہے کہ اگر ہم اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز کہتے۔ ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔

لہٰذا ضرور ہے کہ ایک نیا نام تجویز کیا جائے۔"

"نظم معریٰ" کی تحریک کو اس زمانے کے بعض نوجوانوں نے لبیک کہا اور اسے اُردو شاعری کے اور خود اپنے حق میں ایک نیک فال تصور کیا چنانچہ جنوری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں جے پور کے ایک صاحب محمد عمر قیس نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان ہے "نظم غیر مقفیٰ پر ایک تائب شاعر کے خیالات"۔ اس میں ایک جگہ لکھتے ہیں

"اگرچہ ہم حضرت جلال کی ایک نازیبا حرکت کے سبب شاعری سے بگڑ کر تائب ہو گئے تھے مگر اب ہم کو پھر شروع کرنا پڑی مگر اب کی ہماری شاعری کیا عجب ہے کہ بلینک ورس کے پردے میں ملک اور لٹریچر کے لئے مفید ہو جائے۔"

پھر لکھتے ہیں:۔

"ایڈیٹر دلگداز! آپ نے یہ کام جو غیر مقفیٰ کی ایجاد کا شروع کیا ہے واقعی میری رائے میں ملک و قوم اور لٹریچر کے لئے بہت بڑا احسان ہے۔ اگر دقیانوسی خیالات کے شعراء آپ کا ساتھ نہ دیں تو نہ دیں۔ نئی روشنی والے لوگوں کی تعداد خدا کے فضل سے بہت ہے۔ وہ آپ کی مدد کریں گے۔ بلینک ورس کو صرف ڈرامے ہی تک محدود نہ کرنا چاہئے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہر بحر میں نظم غیر مقفیٰ کہی جائے۔"

شرر کے منظوم ڈرامے سے متاثر ہو کر احمد حسن فرہاد نے "راجہ بھوج" پر ایک منظوم ڈراما لکھا اور کلکتہ کے ایک نوجوان شاعر بدر الزماں نے طباطبائی کے "گور غریباں" کی ٹکنیک میں ولیم کاؤپر کی نظم "اسیر غربت" اور ورڈس ورتھ کی "لوسی گرے" کا منظوم ترجمہ کیا۔ شرر نے "مظلوم ورجینیا" کے عنوان سے ایک اور منظوم ڈراما نظم معریٰ میں لکھا۔ نظم میں شرر کا آخری کارنامہ "اسیری بابل" ہے جو گولڈ اسمتھ کی تخلیق ہے۔ اس کے بارے میں شرر لکھتے ہیں

"ترجمہ ویسی ہی نظم میں ہے جیسی کہ گولڈ اسمتھ نے لکھی ہے۔ اصل ہی کی طرح شعر خوانی ہے۔ نغمے ہیں۔ اسی نمونے کے بند ہیں۔ اسی شان و ترتیب کے قافیے ہیں۔ خلاصہ یہ کہ فقط الفاظ تو اردو میں باقی ہر چیز انگریزی ہے۔"

شرر کی دلچسپیاں اصل میں ناول نویسی اور تاریخ میں زیادہ تھیں۔ شاعری کو انھوں نے کبھی بنیادی اہمیت نہ دی اس لئے ان منظوم ڈراموں کے علاوہ انھوں نے کچھ اور نہیں لکھا لیکن ان ڈراموں کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ ان سے غیر مقفیٰ اور آزاد نظم کا راستہ ہموار ہوا اور ان کے رسالہ دلگداز کی بدولت براہ راست انگریزی سے نظموں کے ترجمے ہونے لگے۔ ان ترجموں سے انگریزی شاعری کا اسلوب اور پیرایۂ اظہار اردو میں منتقل ہوا

جس کا اثر اس زمانے کی طبعزاد نظموں پر بھی پڑنے لگا اور پابند نظموں میں بھی تازگی اور جدت کے آثار ملنے لگے نظم طباطبائی کے ترجموں نے انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں کی ایک تحریک چلادی چنانچہ ضامن کنتوری نے بہت بڑی تعداد میں انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کیے جن کا ایک مجموعہ "ارمغان فرنگ" کے نام سے ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا۔ نادر کاکوروی نے آگے چل کر "مخزن" میں اپنی بعض بہترین طبعزاد نظمیں اور انگریزی نظموں کے ترجمے خاصی بڑی تعداد میں شائع کرائے۔ شرر کے منظوم ڈرامے سے متاثر ہوکر شوق قدوائی نے "قاسم و زہرہ" لکھی اور قیصر بھوپالی نے "کرشمۂ عشق" کے عنوان سے آزاد نظم میں ایک منظوم ڈرامہ لکھا جو "کمال" دہلی میں شائع ہوا۔ ظفر علی خاں نے اسی زمانے میں "جنگ روس و جاپان" کے عنوان سے ایک ڈرامہ لکھا جس میں بہت سے مکالمے منظوم تھے اور یہ بھی شرر ہی کے اثر سے تھا۔

شرر نے جدید نظم نگاری کی جو تحریک شروع کی تھی وہ آگے چل کر سر عبدالقادر کے "مخزن" کے ذریعہ پروان چڑھی۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن کا پہلا شمارہ شائع ہوا جس کے اغراض و مقاصد میں سے ایک یہ بھی تھا:

"انگریزی نظموں کے نمونے پر طبعزاد نظمیں، انگریزی نظموں کے بامحاورہ ترجمے شائع کرنا تاکہ متقدمین کی تقلید کرنے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں"

چنانچہ پہلے شمارے میں ہی اقبال کی نظم "ہمالہ" شائع ہوئی ہے جس پر ایڈیٹر نے یہ نوٹ دیا ہے

"شیخ محمد اقبال ایم۔ اے قائم مقام پروفیسر گورنمنٹ کالج لاہور جو علوم۔ مشرقی و مغربی دونوں میں صاحب کمال ہیں۔ انگریزی خیالات کو شاعری کا لباس پہنا کر ملک الشعرائے انگلستان ورڈس ورتھ کے رنگ میں کوہ ہمالہ کو یوں خطاب کرتے ہیں"

اور اسی شمارے میں ظفر علی خاں نے ٹینی سن کی نظم "ندی کا راگ" کا منظوم ترجمہ کیا ہے جس کا اسلوب اس طرح کا ہے۔

تان کھرج یا پنچم کی چھیڑتی ہوں بے خود ہو کر
ریزہ ہو سنگ سے تار آب پہ دلکش زخمہ لگاتی ہوں

پاؤں میں جھانجھ بھنور کی پہنے اوڑھے پانی کی چادر
چھم چھم کرتی ہوئی آپ اپنے حسن پہ میں اتراتی ہوں

سر عبدالقادر نے "مخزن" کے لکھنے والوں میں جہاں پرانی نسل کے مستند عالموں اور شاعروں کو اکٹھا کیا وہاں انگریزی تعلیم یافتہ نوجوانوں کا ایک گروہ تیار کیا جن کی مدد سے اردو میں جدید نظم نگاری کو مقبول عام

بنانے کی کوشش کی۔ مئی سنہ ۱۹۰۱ء کے شمارے میں میر نذیر حسین کی نظم "چاند" پر یہ نوٹ دیا ہے

"ہمارے مکرم میر نذیر حسین بی۔ اے نظم غیر مقفیٰ کا نمونہ ارسال فرماتے ہیں انگلستان کے جوانمرگ شاعر کیٹس کی نظم کا ترجمہ ہے۔"

اگست سنہ ۱۹۰۱ء کے مخزن میں "نظم غیر مقفیٰ" کا عنوان دیکر ایک مراسلے کو بطور مضمون شائع کیا ہے

"جناب مرزا محمد اشرف بی۔ اے گورگانی ہمیں کبھی کبھی غیر مقفیٰ نظم چھاپتے رہنے کی یوں تاکید فرماتے ہیں:

آپ کسی نہ کسی کی چند سطریں اس نمونہ نظم کی چھاپتے رہیں تو پڑھنے والوں کی آنکھوں کو اس قسم کی نظم سے رفتہ رفتہ آشنائی پیدا ہوگی۔ ہر نئی چیز کی مخالفت شروع میں بہت ہوتی ہے جب اس کی ہستی قائم ہو گئی لوگوں کی گھبراہٹ اس کی طرف سے کم ہو جاتی ہے۔ جو لوگ اچھے ناظم ہیں اور بلینک ورس لکھ سکتے ہیں ان کو آپ ضرور جرأت دلائیں کہ وہ لکھیں اور لوگ پڑھیں اور دیکھیں کہ قافیہ کی قیود سے نکل کر کیا خوبی کلام میں پیدا ہوتی ہے اور کس طرح تعقید لفظی سے نجات حاصل کر کے معمولی ناظم اپنے خیالات آدمیوں کی بول چال میں دلچسپی کے ساتھ ادا کر سکتا ہے۔"

اپریل سنہ ۱۹۰۲ء کے مخزن میں میر نذیر حسین کا ایک مضمون بعنوان نظم شائع ہوا جس پر ایڈیٹر کی طرف سے یہ نوٹ ہے۔

"میر نذیر حسین صاحب بی۔ اے جن کے کلام سے ہمارے ناظرین آشنا ہیں یہ مختصر سا مضمون ماہیت نظم کے متعلق لکھتے ہیں۔ غور کرنے والوں کو اس میں نئے خیالات اور مفید اشارات ملیں گے اور یہ معلوم ہوگا کہ انگریزی مذاق کے موافق نظم ہمارے یہاں کی نظم کی طرح قیود ردیف و قافیہ میں غلامانہ طور پر جکڑی ہوئی نہیں ہے۔"

نومبر سنہ ۱۹۰۲ء کے مخزن میں ضامن کنتوری کی کتاب "ارمغان فرنگ" پر ایک تنقیدی مقالہ محمد صادق علی خاں کا شائع ہوا جس میں وہ لکھتے ہیں

"اس وقت کو گزرے ابھی بہت کچھ عرصہ نہیں ہوا کہ مولوی حالی کی نظم کے جدید طرز سے لوگوں کے کان کھڑے ہوتے تھے اور اس کے برخلاف مخالفت کی ایسی آندھیاں آئیں کہ توبہ ہی بھلی مگر چونکہ بات کام کی تھی اپنا اثر کئے بغیر نہ رہی اور آج ان کے ہم خیال صاحب دیوان ہیں ان قابل قدر نوجوانوں میں مولوی محمد ضامن کنتوری ہیں۔ یہ کتاب چند مشہور انگریزی نظموں کے ترجموں کا مجموعہ ہے جس میں ورڈس ورتھ، پوپ، گولڈ اسمتھ، شیکسپیئر، براوننگ اور لانگ فیلو وغیرہ خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ ہم خود انصاف پسند ناظرین پر چھوڑتے ہیں۔ انھیں چاہئے کہ اصل نظموں سے مقابلہ کر کے داد دیں۔ ہم اس قدر بلا مبالغہ کہہ سکتے ہیں کہ انگریزی نظم کو اردو لباس پہنانے میں جس قدر

کوششیں اب تک کی گئی ہیں ان میں یہ پہلی باقاعدہ اور کامیاب کوشش ہے۔ علاوہ اُردو والوں کو
ایک نئی راہ دکھانے کے ہر قسم کے در نایاب سے اپنی زبان کے خزانے کو مالا مال کر دیا ہے۔"
آگے چل کر ان ترجموں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے:۔

"قابل مصنف نے جہاں تک ممکن ہوا ردیف رقافیہ کی قید کو نباہنے کی کوشش کی اور جہاں یہ بالکل
ممکن نہیں تھا وہاں انگریزی نظم کی ترتیب ایسے باقاعدہ اور غیر محسوس طور پر اختیار کی ہے کہ بجائے
اس کے کہ اس کو "بدعت" کے لفظ سے جیسا کہ مصنف نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے تعبیر کیا جائے یہ
ایک قسم کی قابل قدر جدت ثابت ہوتی ہے۔"

نومبر ۱۹۰۳ء میں "شہید ناز" کے عنوان سے ایک منظوم ڈراما زیب النساء پر شائع ہوا جس کا تعارف اس
طرح کرایا گیا ہے:۔

"نظم معریٰ کا یہ نمونہ ہمارے لائق دوست سید علمدار حسین واسطی کی جدت طبع کا نتیجہ ہے۔ یہ
اسی طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دلگداز میں انگریزی ڈراما کے ترجمے کیلئے مروّج رہی ہے۔ اس میں
خوبی یہ ہے کہ یہ ترجمہ نہیں بلکہ طبعزاد ہے اور ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصّے
کو نظم کا جامہ پہنایا گیا ہے۔"

ان مضامین اور ادارتی تحریروں کے ذریعہ نہ صرف یہ کہ جدید نظم نگاروں کی ایک بڑی نسل کو پھولنے پھلنے
کا موقع ملا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مخزن نے بعض ایسے بلند پایہ نظم نگار پیدا کئے جن کی نظموں کی مقبولیت نے بیسویں
صدی کی پہلی دہائی سے ہی غزل کو بنیادی صنف سخن کے بجائے ثانوی حیثیت دے دی۔ سر عبدالقادر اپریل
۱۹۰۵ء کے مخزن میں اپنے رسالے پر رسالہ ریویو کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"صرف تین سال ہوئے ملک میں اُردو رسالے خال خال نظر آتے تھے۔ دو تین مفید اور نامور پرچے
جاری ہو کر بند ہو چکے تھے اور جو تھے وہ بالعموم شاعری کے رسالے تھے اور شاعری بھی ایک خاص
صنف یعنی غزل اور غزل میں بھی ایک طرح خاص کی قید کے ساتھ ہر گلدستے میں مختلف شعراء کا
طرحی کلام درج ہوتا تھا اور کبھی کوئی غزل زائد ہوتی تو اس پر "غیر طرحی" لکھا جاتا تھا۔ اپریل
۱۹۰۱ء میں مخزن نے جنم لیا۔ اس کے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اُردو نظم میں مغربی
خیالات فلسفہ اور سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کو رواج دینا تھا۔ یہ مقصد بھی خاطر
خواہ پورا ہوا اور اس کو پورا کرنے میں سب سے زیادہ کوشش شیخ محمد اقبال ایم۔ اے اور میر نیرنگ
بی۔ اے کی طرف سے ہوئی جن کے کلام کے مجموعے شائع ہوں گے تو شائقین دیکھیں گے کہ کتنے

نئے خیالات اور کس کس خزانہ کے علمی جواہرات ان دلآویز چھوٹی چھوٹی نظموں میں جمع کیے گئے ہیں۔ اس مقصد کے لئے مخزن کے کل حجم کے ایک آٹھویں حصے کے قریب وقف رہا۔"

اقبال نے ابتدا میں اپنے کلام پر داغ سے اصلاح لی تھی اور ان کے یہاں "نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی" کی قسم کی غزلیں داغ کے اثر کا نتیجہ تھیں لیکن بہت جلد انگریزی شاعری کے مطالعے سے وہ جدید طرز کی نظم نگاری کی طرف مائل ہو گئے اور ان کی شاعری کا رنگ دیگر شاگردان داغ مثلاً بیخود، سائل، احسن، مارہروی اور نوح ناروی وغیرہ سے الگ ہو گیا۔ مخزن کے پہلے پرچے میں "ہمالہ" پر جو نظم شائع ہوئی تھی اس کے بارے میں سر عبدالقادر نے اپنے نوٹ میں لکھا تھا کہ اس پر ورڈس ورتھ کے کلام کا اثر ہے۔ اس اثر کے لئے یہ مصرعے دیکھئے

ع کانپتا پھرتا ہے کیا رنگ شفق کہسار پر

ع جھومتی ہے نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی

ع وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا

اقبال نے اپنی نظم نگاری کے دور اول میں مخزن کے اثر سے بعض انگریزی اور امریکی شعراء مثلاً ٹینی سن، ایمرسن، لانگ فیلو اور ولیم کاؤپر وغیرہ کی نظموں کے ترجمے کئے جن میں "پیام صبح" "عشق اور موت" اور "رخصت اے بزم جہاں" بڑی خوبصورت نظمیں ہیں لیکن ان منظوم ترجموں کے علاوہ ان کی طبعزاد نظموں پر بھی ان انگریزی اور امریکی شعراء کے طرز تخیل اور طرز بیان کا گہرا اثر ہے۔ "ابر کہسار" "آفتاب صبح" "مرزا غالب" پر یہ اثرات صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ بعض نظمیں انگریزی نظموں کا بالکل ترجمہ تو نہیں ہیں لیکن ان نظموں میں انگریزی نظموں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ مثلاً "پرندہ اور جگنو" کاؤپر کی نظم THE NIGHTINGAL AND GLOW WORM کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ اسی طرح "پرندے کی فریاد" کاؤپر ہی کی ایک نظم ON A GOLD FINCH STARVED TO DEATH IN HIS CAGE کا چربہ ہے۔ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" پر کاؤپر کی نظم "ماں کی تصویر دیکھ کر" کا اثر ہے۔ "ایک آرزو" (دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب) سیموئل راجرز کی نظم "A WISH" کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔ "خفتگان خاک سے استفسار" اور "گورستان شاہی" دونوں نظموں پر گرے کی ایلجی کا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ "گورستان شاہی" میں ایک جگہ یہ شعر ہے

دہر کو دیتے ہیں موتی دیدۂ گریاں کے ہم آخری بادل ہیں اک گزرے ہوئے طوفان کے ہم

یہ شعر پڑھتے وقت شیلی کی اس نظم کے بعض مصرعے یاد آتے ہیں جو "ایڈونس" کے عنوان سے اس نے

کیٹس کی موت پر لکھی ہے:۔

MIDST OTHERS OF LESS NOTE CAME ONE FRAIL FORM
A PHANTOM AMONG MEN, COMPANIONESS
AS THE LAST CLOUD OF AN EXPIRING STORM

"عہد طفلی" "صدائے درد" "انسان اور بزم قدرت" "موج دریا" "چاند" "صبح کا ستارہ" "کنار راوی" "کلی" "حسن و عشق" "چاند اور تارے" "انسان" "ایک شام" (دریائے نیکر کے کنارے) "تنہائی" "ستارہ" "حقیقتِ حسن" "دو ستارے" "رات اور شاعر" "بزم انجم" وغیرہ کے عنوان سے "بانگ درا" میں جو نظمیں شامل ہیں ان کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ انگریزی نظم نگاری کے اثر سے اقبال کے ہاتھوں اردو نظم کے اسلوب اور اس کی تکنیک میں واضح طور پر ایسی تبدیلیاں آچکی تھیں جن کی بدولت اس دور کی نظم نگاری آزاد، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی کی نظم نگاری سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اقبال نے پابند نظم کو جو نئے سانچے دیئے وہ دوسرے شعراء کے لئے مشعل راہ بنے۔

اردو نظم کے اس نئے مزاج کو بنانے میں اقبال کے علاوہ مخزن گروپ کے ان تمام شعراء کا بھی ہاتھ ہے جنھوں نے بہت بڑی تعداد میں انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کئے۔ ان منظوم ترجموں کی ایک منتخب فہرست یہاں دی جاتی ہے جو جدید نظم کے ارتقا کو سمجھنے کے لئے بہت معاون ثابت ہو گی۔ اس فہرست میں آپ دیکھیں گے کہ منظوم ترجموں کی تحریک سے تعاون کرنے والوں میں محمد حسین آزاد جیسے بزرگ اور حسرت موہانی اور عزیز لکھنوی جیسے غزل گو شعراء بھی ہیں۔

	اندھی پھول والی کا گیت	(لارڈ لٹن)
ظفر علی خاں	بہار کا آخری پھول	(ٹامس مور)
	اجڑا ہوا گھر	(از انگریزی)
عزیز لکھنوی	ندی کا راگ	(ٹینی سن)
	وفا	(ورڈس ورتھ)
	مئی کا جوان چاند	(ٹامس مور)

غلام بھیک نیرنگ

تربت جاناں	(انگریزی سے)
مقصد الفت	(")
عالم پیری اور یاد ایام	(")
انجام محبت	(")
جان شیریں	(")

نادر کاکوردی

مرحومہ کی یادیں	(ٹامس مور)
گزرے زمانے کی یاد	(")

سرور جہاں آبادی

کلیجے کا داغ	(انگریزی سے)
میرا ساغر آسمان ہے	(")
مرغابی	(")
سال گذشتہ	(ٹینی سن)
موسم گرما کا آخری گلاب	(ٹامس مور)

حسرت موہانی

موسم بہار کا آخری پھول	(ٹامس مور)
ترانۂ محبت	(انگریزی سے)

احسن لکھنوی

اجڑا ہوا گھر	(انگریزی سے)
انڈھی پھول والی کا گیت	(لارڈ ڈلش)

سید محمد کاظم حبیب کنتوری

گمنام نامور	(گرے کی ایلجی کے بعض حصوں کا ترجمہ)

ضامن کنتوری

اینک آرڈن	(ٹینی سن)

بگل کی صدا (ٹینی سن)

حافظ محمود خاں شیرانی

موت کا وقت (انگریزی سے)

محمد عبدالعزیز شوق

کوہ قاف کی پری (انگریزی سے)

مایوس (")

سیف الدین شباب

سوز بیوگی (سروجنی نائیڈو)

تقدیر (")

موت اور زندگی (")

تالاب حسین ساگر (")

نغمۂ محبت (")

علی الدین عجز بدایونی

زندگی (لانگ فیلو)

سید حیدر علی زیدی

میرا پیارا داہنا ہاتھ (سی۔ بیکے)

حب وطن (سر والٹر اسکاٹ)

محمد صادق علی خاں (کشمیری)

خواب ناز (لانگ فیلو)

تیر اور گیت (")

غلام محمد طور بی۔ اے

فلسفۂ محبت (شیلی)

کوئل (ورڈس ورتھ)

نوحۂ غم (آسٹن ڈابسن)

محی الدین صدیقی نجیب آبادی ہمہ اوست (کاوپر)

الفت مادری (ٹینی سن)

محمد شہاب الدین خاں

قریۂ ویراں (گولڈ اسمتھ)

میر نذیر حسین انبالوی

چاند (کیٹس)

ایذائے حیوانات (کاؤپر)

پیارے لال شاکر میرٹھی

باپ کی نصیحت (انگریزی سے)

آصف (از لندن)

نوحہ (بائرن)

تلوک چند محروم

موت کا موسم (انگریزی سے)

نغمات (شیکسپیر)

شیدا (از کیمبرج)

نظم (ٹینی سن)

طالب بنارسی

وداعِ روح (سر والٹر ریلے)

محمد اسمٰعیل بی۔اے (آرہ)

سر جان مور کا جنازہ (ٹینی سن)

محمد شفیع - بیرسٹر ایٹ لا

محبت (انگریزی سے)

ولی الحق (اسلام پوری)

دورنگیٔ زمانہ (انگریزی سے)

اظہر علی آزاد کاکوروی

نغمات شیکسپیر (شیکسپیر)

سیّد امیر حیدر رجنت

محنت (انگریزی سے)

بزمی دہلوی

پیلیس کی نصیحت (ٹینی سن)

سیّد تصوف حسین واصف

ماں کی تصویر (کاؤپر)

اوج گیاوی

قناعت (انگریزی سے)

کتاب (")

مخزن کے ذریعہ منظوم ترجموں کے اس رجحان نے شعراء کی طبعزاد نظموں کو بھی ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے متاثر کیا اور جدید طرز کی نظمیں اور بخیل طور پر بھی لکھی جانے لگیں۔ حسرت موہانی اگرچہ بعد میں نظم نگاری سے کنارہ کش ہو گئے لیکن ان کی نظم "بربط سلمیٰ" اپنے اندر اب بھی ایک تازگی رکھتی ہے۔ یہ نظم مئی سنہ ۱۹۰۱ء کے مخزن میں شائع ہوئی تھی۔ اسی طرح ظفر علی خاں، غلام بھیک نیرنگ، خوشی محمد خاں ناظر، مہاراج بہادر برق، پنڈت کیفی اور سرور جہاں آبادی نے نئے انداز کی نظمیں لکھنی شروع کیں اور نادر کاکوردی نے منظوم ترجموں کے علاوہ "دھرتی ماتا" (مخزن اکتوبر سنہ ۱۹۰۴ء) کہاں ہیں جا کر رہوں (مخزن جنوری سنہ ۱۹۰۹ء) اور بوڑھے دنیا پرست کی موت (مخزن مئی سنہ ۱۹۰۹ء) جیسی خوبصورت اور موثر نظمیں لکھیں۔ نادر کاکوردی نے "شاعری" کے عنوان سے ایک نظم مخزن اکتوبر سنہ ۱۹۰۵ء میں لکھی تھی جس میں شعر کے اندر تازگی اور ندرت لانے کیلئے انگریزی نظم سے استفادے کے رجحان کی اس طرح نمائندگی کی ہے:

شاعروں کو روز اک دنیا نئی درکار ہے
شاعری کو آئے دن اک تازگی درکار ہے

روز اک گلشن نیا ہو سیر کرنے کے لئے
روز اک پیکر نیا ہو رنگ بھرنے کے لئے

جانتا ہوں حسن ہر پیکر کی اصلیت کو میں
تازگی کو ڈھونڈتا ہوں اور پھر جدت کو میں

دشت غربت کو چلا ہوں میں وطن کو چھوڑ کر
یا ٹرانیگس کی گنگا و جمن کو چھوڑ کر

مخزن کی دیکھا دیکھی دوسرے معاصر رسالوں نے بھی جدید نظم نگاری کے نمونے شائع کرنے شروع کئے اور اس طرح کی چیزیں تنویر المشرق، دکن ریویو، افادہ، تجلی، ادیب، التصر اور زمانہ وغیرہ میں بھی شائع ہونے لگیں لیکن عام طور پر بلینک ورس کو اس زمانے میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی اور اس پر ادیبوں اور

شاعروں میں اختلافی بحثیں چلتی رہیں۔ احسن مارہروی کے رسالہ "فصیح الملک" کی اشاعت مارچ سنہ ۱۹۰۹ء میں مخدوم عالم اثر مارہروی کا ایک مضمون بعنوان "نظم" شائع ہوا جس میں وہ لکھتے ہیں:۔

"اردو ادب کی توسیع میں جان توڑ کر کوشش کرنی چاہیے خصوصاً موجودہ زمانے میں جب کہ اردو پر مغربی خیالات سونے میں سہاگے کا کام دے رہے ہیں۔ یہ خیال کہ اردو میں دوسری زبانوں کی بحروں کی گنجائش نہیں یادہ بحریں نامانوس اور اجنبی ہیں پست ہمتی ہے۔ مانوسیت تو مزاولت اور رواج سے پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کے علاوہ جن اوزان میں ہندی کے دوہے اور نظمیں اور انگریزی کی پوئٹریاں ہیں ان سے بھی اردو کو حصہ ملنا چاہیے۔ ہمارا فرض ہے کہ پرانی خانقاہ سے نکلیں اور اردو کی ترقی کیلئے نئے سامان بہم پہنچائیں۔ پرانی سڑکوں کے ساتھ نئی نئی راہیں نکالیں، نئے نئے میدانوں کو سر کریں۔"

اس مضمون پر احسن مارہروی اپنے اداراتی نوٹ میں لکھتے ہیں

"ہمیں اس مفید مضمون کے نفس مطلب سے ذرا بھی اختلاف نہیں مگر اپنی ناواقفیت کی وجہ سے اس وقت انگریزی اوزان نظم کی بابت کچھ نہیں لکھ سکتے۔ ناظرین میں کوئی بزرگ اس وسعت خیالی کے موید ہوں تو براہ مہربانی انگریزی اوزان کے چند دلکش نمونے ضرور پیش کریں۔"

اپریل سنہ ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں اس سلسلے کا دوسرا مضمون دلگیر اکبرآبادی کے قلم سے شائع ہوا جس کا عنوان ہے "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" اس میں لکھتے ہیں

"انگریزی میں ایک خاص قسم کی نظم ہے جسے بلینک ورس کہتے ہیں۔ اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معریٰ کیا جاسکتا ہے۔ اس نظم میں قافیے وغیرہ کی قید نہیں رکھی گئی ہے کیونکہ قافیے کی قید دراصل کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہے اور خیالات کا اظہار وسعت و آزادی سے نہیں کرنے دیتی۔ اس مجبوری و دقت کو پیش نظر رکھ کر انگریزی میں بلینک ورس ایجاد کی گئی ہے اور یہی وہ نظم ہے جس نے "ہومر، شیکسپیر، ورجل، ملٹن اور ٹینی سن" کے سر پر بقائے دوام کا سہرا باندھا اور یورپ کے علمی دربار میں سب سے ممتاز جگہ دی۔

سنہ ۱۹۰۰ء میں ہمارے فاضل دوست اور سحر طراز انشا پرداز مولانا شررؔ نے اس خاص نظم کی طرف توجہ کی تھی اور ایک لاجواب اور بے حد دلچسپ ڈراما لکھنا شروع کیا تھا مگر افسوس کہ زمانے کی سرد مہری کی وجہ سے پورا نہ کر سکے اور ناتمام چھوڑ کر حیدرآباد چلے گئے۔ جب سے اب تک وہ ناتمام پڑا ہوا ہے۔ ادھر سے مایوسی ہونے کے بعد اب ہم کو فصیح الملک سے توقع

ہوئی ہے کہ وہ نظم معرّیٰ کی ترویج میں خاص کوشش کرے گا اور عالم شاعری میں ایک جدید اور مفید نظم کے اضافے سے ملک پر نہایت گرانقدر احسان فرمائے گا۔ مولانا شرر کے اس اچھوتے ڈرامے کا جو بخاسین یہاں نقل کرنا ہم اس لئے ضروری خیال کرتے ہیں کہ لوگوں کو نظم معرّیٰ کی شاہراہ معلوم ہو جائے۔

دسمبر سنہ ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں مولوی نجم الغنی صاحب ہیڈ مولوی ہائی اسکول اُدو بے پور نے ایک مضمون لکھا جس کا عنوان "انشاپردازان اُردو سے ایک اہم سوال" ہے۔ اس میں وہ دیگر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں

"سوال یہ ہے کہ اس قسم کے کلام کو نظم غیر مقفیٰ کیوں سمجھا جاتا ہے بلکہ دراصل ایک قسم کی نثر ہے۔ نثر کی چار قسمیں ہیں۔ مقفیٰ، مسجع، عاری اور مرجز۔ تعجب ہے ان اہل فن پر کہ انھوں نے اندھا دھند ایسی انگریزی کی تقلید کی ہے کہ اپنے یہاں کے علوم اور اصطلاحوں کو بھی مٹانے کے درپے ہیں۔ میں امید کرتا ہوں کہ کوئی صاحب کتب علم بلاغت عربی، فارسی یا اُردو کے حوالے سے کلام موزوں یا غیر مقفیٰ کا نظم میں داخل ہونا اور نثر مرجز سے خارج ہونا ثابت نہ کر سکیں گے۔ اور ہم کو کیا غرض کہ اپنے یہاں کے علمی مسئلے کو بے ضرورت انگریزی قواعد کے سانچے میں ڈھالیں اور اپنے یہاں کے علوم وفنون کا ستیاناس کریں۔"

مولوی نجم الغنی کے مضمون کے جواب میں سید اولاد حسین شاداں بلگرامی نے "بلینک ورس" کے عنوان سے ایک مضمون جنوری سنہ ۱۹۱۱ء کے مخزن میں لکھا جس میں مولوی صاحب موصوف کے اس دعوے کو غلط ثابت کیا کہ نظم غیر مقفیٰ اور نثر مرجز ایک ہی چیز ہے۔ لکھتے ہیں:-

"زبان انگریزی میں بلینک کے معنی سادہ (یعنی معرّیٰ از قافیہ) اور ورس کے معنی نظم کے ہیں۔ چنانچہ جے۔ سی نسفیلڈ صاحب بہادر نے بھی اپنی گریمر نمبر ۴ میں بلینک ورس کو تحت اقسام نظم لکھا ہے اور ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ سے اس کی مثال لکھی ہے۔ انگریزی میں بلینک ورس کو ان کا نظم سمجھنا بہت درست ہے۔"

پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ:-

"بہر طور پہلے بلینک ورس کی ضرورت اُردو میں ثابت کی جائے اور اس کی ناگواری کو ہماری طبیعتوں سے دور کر کے ہمیں اس سے مانوس بنایا جائے تو پھر ہم کو نظم غیر مقفیٰ کہنے میں کیا عذر ہو سکتا ہے۔ نظم بلا قافیہ ہماری چیز نہیں۔ اگر اس وقت سے ہم اور اشخاص نظم بلا قافیہ کہتے

رہیں تو آئندہ جب ہماری طبیعتیں اس سے مانوس ہوگئیں اور ہمارا توحش دور ہوگیا اور اس کی خوبی ہماری سمجھ میں آگئی اور مقبولیت عام کا خلعت اس کو مل گیا اپنے آپ نظم غیر مقفیٰ کا رواج ہو جائے گا۔

دیکھیے پیشتر عبارت مقفیٰ و پُر شوکت کو لوگ بہت پسند کیا کرتے تھے مگر اسی زمانے میں جب غالب مرحوم نے خطوط روزمرہ اردو میں لکھنا شروع کئے اب وہی رنگ عام پسند ہوگیا اور اس طرح کی عبارت کو حسن سمجھا جاتا ہے۔"

شرر کے دلگداز اور سر عبدالقادر کے مخزن کے بعد جدید نظم کو فروغ دینے اور اسے نئے عناصر سے ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش اور باقاعدہ ایک تحریک چلانے کی ذمہ داری مولانا تاجور کے سر ہے۔ یوں تو وہ سب سے پہلے ۱۹۱۷ء میں جبکہ وہ مخزن کے ایڈیٹر مقرر ہوئے اس طرح کے خیالات ظاہر کر چکے تھے لیکن اس وقت انھیں کوئی خاص کامیابی نہ حاصل ہوسکی لیکن سنہ ۱۹۲۱ء میں جب "ہمایوں" کی ادارت ان کے سپرد کی گئی تو انہوں نے نہ صرف اس رسالے کے ذریعہ بلکہ "انجمن ارباب علم پنجاب" کے ذریعہ اردو کی نظم نگاری میں اصلاح کے لئے بعض تجاویز پیش کیں۔ جنوری سنہ ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں ان کا معرکۃ الآرا مقالہ "اردو شاعری اور بلینک ورس" شائع ہوا جس سے ان کی تحریک نے عملی صورت اختیار کی۔ اس مقالے میں تاجور نے بلینک ورس کی خوبیاں بیان کی ہیں اور مختلف زبانوں کی شاعری سے اس کی مثالیں پیش کی ہیں۔ لکھتے ہیں

" اردو شاعر جانتے ہیں کہ انھیں قافیہ آرائی میں خون اور پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے قافیہ کی غیر محدود و غیر ضروری شرطوں کی وجہ سے اکثر اوقات بہتر سے بہتر خیال اور دلکش سے دلکش جذبے کو اپنے حوصلے کے ساتھ صرف اس لئے دفن کر دینا پڑتا ہے کہ جبر کا قافیہ صبر آتا ہے مگر صبر کا لفظ شاعر کے خیال کو ادا نہیں کرتا۔ یہ غیر ضروری پابندیاں اردو شاعری کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا رہی ہیں۔ بہت سی خیال آفریں طبیعتیں ان قیود سے گھبرا کر حوصلہ ہار چکی ہیں۔ اردو نظم کا خزانہ علوم و فنون کے نئے جواہرات کے بجائے زلف و خال کے خزف ریزوں سے پُر ہو رہا ہے۔ ہندوستان کا تعلیم یافتہ طبقہ زندہ زبانوں کی ترقی یافتہ اور گراں بہا شاعری کو دیکھ کر اپنا مذاق بدل چکا ہے اور اردو نظم کو اپنے ذوق کے مطابق نہ پا کر اردو شاعری اور اردو زبان سے مایوس ہو رہا ہے۔"

آگے چل کر لکھتے ہیں:-

اُردو نظم و نثر کی اصلاح کے متعلق میرا آئندہ پروگرام حسبِ ذیل ہے۔

۱۔ اُردو سے عربی و سنسکرت کے ثقیل الفاظ نکال کر اسے عام فہم ہندی نما زبان بنانا

۲۔ آئندہ عام ہندوستانی زبان کے مطابق گرامر تیار کرنا

۳۔ اُردو نظم میں بلینک ورس کو رواج دینا۔ اسی کے ساتھ مقفیٰ نظموں میں ہم قافیگی کی پابندیوں کو کم کرنا۔

۴۔ اُردو نظم کو ہندی وزنوں میں منتقل کرنا۔

۵۔ اُردو نظم کا محبوب مخاطب مرد کے بجائے عورت کو قرار دینا

۶۔ اُردو نظم میں لیلیٰ و مجنوں، رستم و سہراب، نرگس و بلبل کے بجائے ہندی مضامین، ہندی خیالات اور ہندوستانی واقعات کو بیان کرنا۔"

"بلینک ورس" کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"اُردو نظم میں بلینک ورس (بے قافیہ نظم) کو رائج کرنے سے میری یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ اُردو نظم کے میدان میں قافیہ آرائی کے ہنگاموں کو بند کر دیا جائے بلکہ صرف یہ غرض ہے کہ اگر کوئی مجھ جیسا کم مشق شاعر بلینک ورس بھی کہے تو گردن زنی قرار نہ دیا جائے لیکن اگر کچھ پختہ مشق اُردو دُنیا میں ایسے بھی ہیں کہ قافیہ کی غیر قدرتی پابندیاں ان کی جولانی طبع کی سدِ راہ نہیں ہوتیں تو وہ قطعاً بلینک ورس کو ہاتھ نہ لگائیں۔

قافیہ شعر کا جزو نہیں ہے۔ شعر کی تعریف میں کہیں قافیہ کا ذکر نہیں۔ آخر فرد شعر ہی کی قسم ہے اور قافیہ نہیں رکھتی۔ بنا بریں جب قافیہ شعر کا جزو نہیں، اس کی تعریف میں داخل نہیں، پھر اس کے لئے ضروری کیوں قرار دیا گیا کہ بے قافیہ نظم کہنا ہی ناجائز ہو۔"

"ہمایوں" کی پالیسی اور پروگرام کا اعلان مولانا تاجور نے اس طرح کیا:۔

"میرے خیال میں بے قافیہ نظموں کو رائج کرنا اُردو نظم کی گراں قدر اصلاح ہے۔ میرا ارادہ ہے کہ انجمن ارباب علم پنجاب اور رسالہ ہمایوں کے ذریعہ اُردو نظم میں بلینک ورس کو رواج دوں۔ ہر کام کی ابتدا مشکلات سے پُر ہوتی ہے لیکن مشکلات کا عبور کرنا ہی کسی کام کو انجام تک پہنچا دینے کا نام ہے۔ بے قافیہ اُردو نظم اوّل اوّل غیر مترنم سامع سوز اور اوپری سی معلوم ہوگی لیکن کچھ دنوں کے بعد آپ دیکھیں گے کہ اسی جدت میں دلکشی و دلآویزی پیدا ہو جائے گی۔

آئندہ کوشش کی جائے گی کہ ہمایوں کے ہر نمبر میں بے قافیہ نظمیں شائع کی جائیں۔ شعرائے

روشن خیال سے استدعا ہے کہ وہ اس مفید تحریک کے رائج کرنے میں ہماری مدد کریں۔ ہمایوں کے صفحات میں بے قافیہ نظمیں مقفیٰ نظموں کے مقابلے میں ترجیحی سلوک کی مستحق سمجھی جائیں گی"۔

چنانچہ صفر ۱۳۴۳ھ میں مندرجہ ذیل بے قافیہ نظمیں ہمایوں میں شائع ہوئیں:

مشرق کا پیام اخوت مغرب کے نام	تاجور
پیام صبح	اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی
کوہ ایورسٹ سے خطاب	وشیشر پرشاد فدا بی۔ اے
سارنانتھ	شہید حسین
آبشار	سید ابو محمد ثاقب کانپوری
یہی جی چاہتا ہے اور جی لیں	امین حزیں سیالکوٹی
وقت کی ڈبیا	حامد اللہ افسر میرٹھی

ستمبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں تاجور نے ایک اور مضمون لکھا جس کا عنوان ہے "اردو نظم ہندی بحروں میں"۔ اس مضمون کے ذریعہ اردو نظم کے لئے ہندی بحروں کے استعمال کی افادیت کو واضح کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اردو شاعری کو ملکی شاعری بنانے کے لئے کوشش کرنا ہر مخلص کو اپنا فرض سمجھنا چاہئے اگر ملک کے دس سربرآوردہ شاعر بھی اردو نظمیں ہندی وزنوں میں کہنا شروع کر دیں تو ایک ہی سال میں ہندوستانی جذبات کا سیلاب دجلہ کے بجائے گنگا کے رُخ بہنے لگے گا۔ اگر اس کے جواز پر شعرائے سلف کا فتویٰ درکار ہے تو اردو کا خدائے سخن میر اور ملک الشعراء سودا دونوں اس کے جواز پر دستخط کر چکے ہیں۔ سودا اور میر کی بعض مثنویاں رامائن کے وزن میں کہی ہوئی ہیں۔ میر کی کئی غزلیں ہندی وزنوں میں موجود ہیں۔ انھیں پڑھ کر یہ تجربہ بھی ہوا کہ ہندی وزنوں میں آکر اردو نظم بہت شیریں اور پُر اثر ہو جاتی ہے۔ فارسی عربی وزن میں نظم آرائی کرنا کوئی مذہب کا حکم نہیں ہے کہ اس کی خلاف ورزی مذہبی جرموں میں شمار کرا دے گی"۔

تاجور کی تحریک نظم نگاری کو عظمت اللہ خاں کی کوششوں نے اور بھی تقویت پہنچائی۔ عظمت اللہ خاں نے اگرچہ انفرادی طور پر یہ کام شروع کیا تھا لیکن سب سے زیادہ ہمت افزائی مولوی عبدالحق صاحب نے کی اور اپنے رسالہ "اردو" میں نہ صرف یہ کہ ان کی انوکھی اور نئے انداز کی نظمیں شائع کرنی شروع کیں بلکہ ان کا

وہ معرکتہ الآرا مضمون بھی شائع کیا جسے قدامت پسندوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ عظمت اللہ خاں نے اس مضمون میں غزل پر زبردست وار کیا اور نظم گوئی میں نئے عناصر پر زور دیا۔

"غزل ریزہ خیالی اور پریشان گوئی کا ایک ویسا ہی ڈراؤنا خواب ہے جیسا کہ ہمارے شعراء کے لئے ان کی سماجی زندگی بن گئی تھی۔ شاعر کا کل مواد ہمیشہ کیلئے مقرر کردیا گیا اور ان پر اولوالعزم اساتذہ کے اشعار کی پھبتیاں لگ گئیں۔ شاعری کے معنی یہ ہوئے کہ ان چھبتیاں لگے خیالات کو ہی لیا جائے اور جس کو ہمارے شعراء نیا مضمون فخریہ کہتے تھے اس کے معنی صرف یہ ہوتے تھے کہ الفاظ، بندش، ترکیب، ردیف اور بحر کو اول بدل کر مضمون ادا کیا گیا ہے۔ اس طرح اگر شعراء کے دیوانوں پر نظر ڈالی جائے تو بلحاظ جدت مضامین چند اشعار کے سوا باقی دیوان کا دیوان ایسے اشعار سے لبریز نظر آئے گا جن میں متقدمین کے ہی مضامین کو نئے الفاظ اور اسلوب میں ادا کردیا گیا ہے۔ غرض اردو شاعری محض غزل گوئی ہو گئی اور غزل نری قافیہ پیمائی اور لفظوں کا کھیل ہو کر رہ گئی۔"

آگے لکھتے ہیں

"سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہئے کہ شاعری کو قافیے کے استبداد سے نجات دلوائی جائے۔ اس بات کو واضح کردیا جائے کہ شاعری قافیے کے اشارے پر نہیں چلے گی بلکہ شاعر کے ارادہ اور خیال کی ضرورتوں کے آگے قافیہ کو سرِ خم کرنا پڑے گا ...... قافیہ کی اس بدعنوانی اور بدکرداری جبرو استبداد کو غزل نے اپنی گود میں پالا اور اس قدر پال پوس کر بلوان کردیا کہ قافیے نے تخیل اور خیال کو اپنے شکنجے میں پھانس لیا اور اپنا مطیع اور منقاد کرلیا .... اب وقت آگیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔"

عروض کے بارے میں عظمت اللہ خاں نے چند اصلاحی تجویزیں پیش کیں:

"اردو شاعری کے مروجہ اوزان اور بحریں مسلسل گوئی کے لئے رکاوٹ ہیں اور ان پر غور کرنا اور ان کی اصلاح کرنی بھی نہایت ضروری ہے تاکہ اردو شاعری پوری طرح تسلسل خیال اور اصلیت میں رچ جائے اور ہماری زبان کی جدید شاعری کا دور شروع ہو۔

اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھی جائے۔ ہندی عروض کے اصول سائنٹفک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اردو کے نئے عروض کی نیو قرار دیئے جائیں۔ عربی عروض کی جو بحریں ان اصول

کے مطابق موں وہ رکھی جائیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ انگریزی عروض کے ایسے اصول جو آزادی کی جان ہیں اور اس کی وسعت رکھتے ہیں کہ ہر زبان کے لئے کام دے سکیں ان پر نئے عروض کی آزادی کا سنگ بنیاد رکھا جائے۔"

نظموں کی ہیئت کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کا خیال ہے کہ

"انگریزی شعراء کے یہاں طرح طرح کے بندوں کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔ اگر اردو کے شعراء خود بند وضع کرنے سے جی چرائیں تو انگریزی شعراء کے کلیات میں سے اپنے مذاق کے مطابق بند چن سکتے ہیں۔"

عظمت اللہ خاں کی نظمیں پہلے پہل رسالہ اردو میں مولوی عبدالحق صاحب کے تعارفی نوٹوں کے ساتھ شائع ہوئیں۔ ان نظموں میں بعض انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے ہیں کوئل (ورڈس ورتھ) ہم ساتھ ہیں (ورڈس ورتھ) نسب (ہارڈی) ثریا جاہ (براؤننگ) تحفا غاصب (میریڈتھ) یونان کے جزیرے (بائرن) چھیل چھبیلی (بائرن) اگر موت بن خواب کی نیند ہو دے (شیکسپیئر) ایک گیت کا ترجمہ بے ردیف و قافیہ (براؤننگ)۔ ان تمام نظموں میں ہیئت کے نئے تجربے ملتے ہیں اور بندوں کی نئی ترتیب کہیں آزادی اور کہیں پابندی۔ دوسرے ان کا اسلوب ہندی آمیز اور بول چال سے قریب ہے۔ ان کی اوریجنل نظموں میں موہنی مورت موہنے والی 'برکھارت کا پہلا مینہ'، 'صبح'، 'من موہن بن روشنی آتما کے سورج کی'، 'پیپل'، 'مرے حسن کے لئے کیوں مرے'، 'پیت کی ماری ستی تشاعرہ روپامتی'، 'بالی بیوی'، 'وہ ہوں پھول جس کا پھل نہیں ہے'، 'مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا'، اور 'پہلا آمنا سامنا' اردو شاعری میں ایک نئی آواز کی حیثیت رکھتی ہیں۔ غالباً اس سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ہندوستانی تہذیب کی روح اس طور پر جلوہ گر نہیں ہوئی۔ ان نظموں کا نہ صرف موضوع ہندوستانی زندگی ہے بلکہ ان کا مزاج بھی ہندوستانی ہے۔

عظمت اللہ خاں کی انقلابی کوششوں کا "ہمایوں" نے بھی خیر مقدم کیا۔ چنانچہ "اردو شاعری" پر ان کا مضمون اپریل سنہ ۱۹۲۴ء کے ہمایوں میں نقل کیا گیا اور اس کے نیچے تاجور نے یہ نوٹ دیا

"۱۹۱۷ء میں جبکہ مخزن کی عنان ادارت میرے ہاتھ میں تھی اردو نظم و نثر کے متعلق میں نے اصلاحی تجاویز پیش کی تھیں اس وقت وہ آواز بانگ بے ہنگام سمجھی گئی۔ پھر سنہ ۱۹۲۲ء سے جب کہ ہمایوں کے حلقۂ ادارت سے میرا تعلق ہوا مسلسل اب تک ہمایوں اور انجمن ارباب علم پنجاب کے ذریعہ انھیں خیالات کو اردو دنیا کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔ مجھے یہ دیکھ کر کمال مسرت ہوتی ہے کہ ادبی استبداد کے خلاف اس خطرناک جہاد میں اکیلا نہیں ہوں۔ وقی

اور لکھنؤ کے خلاف انقلاب برپا کرنے میں میرے ساتھ اور بھی سر فروش ہیں۔ اس مرتبہ محفل ادب' میں یہ پورا مضمون اس لئے نقل کیا جاتا ہے کہ ہمایوں کے اصول کی اس سے تائید ہوتی ہے۔"

عظمت اللہ خاں کی نظموں کی اشاعت کے بعد رسالہ اردو میں سید ہاشمی فرید آبادی اور عبدالرحمٰن بجنوری کی جدید طرز کی نظمیں شائع ہوئیں جن میں تازگی اور نئی فضا کے ساتھ ہیئت کا جدید تصور ملتا ہے۔ ان نظموں میں سید ہاشمی فرید آبادی کی نظمیں "یاسمین" "کالی ناگن" "میلاد نبوی" اور "بجنوری مرحوم کی وفات پر" اور عبدالرحمٰن بجنوری کی نظمیں "اجنبی" "نٹ راجا" اور دو مختصر نظمیں جو ان کی موت کے بعد شائع ہوئیں یعنی "دعا" اور یادگل" خاص طور پر توجہ کے لائق ہیں۔ ان نظموں نے نئی نظم کا مزاج بنانے میں نہ صرف یہ کہ معاونت کی ہے بلکہ اب بھی ان میں تازگی اور لطافت ملتی ہے۔

"ہمایوں" اور عظمت اللہ خاں کی کوششوں سے اردو نظم نگاری کے جدید میلانات کو کافی آگے بڑھنے کا موقع ملا اور اردو نظم میں بحروں کا تنوع، ہیئت کے نئے نئے نمونے، ہندوستانی تہذیب کے عناصر سادہ و شیریں زبان کا استعمال، عورت کی زندگی اور اس کے جذبات و احساسات کی عکاسی، محبوب کے لئے ان کا استعمال، غرض کئی طرح کے عناصر کو فروغ ہوا اور بعد کے نظم نگاروں نے کسی نہ کسی طور پر ان رجحانات سے اثر لیا ہے جوش، اختر شیرانی، علی اختر حیدر آبادی، سیماب اکبر آبادی، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، احسان دانش، مسعود علی ذوقی، جمیل مظہری، اندرجیت شرما، مقبول حسین احمد پوری، اثر صہبائی، شاد عارفی، علی منظور حیدر آبادی، روش صدیقی، راز چاند پوری، حامد اللہ افسر، ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ، جلیل قدوائی، محمود اسرائیلی، حامد علی خاں، م۔ حسن لطیفی، الطاف مشہدی، عبدالمجید سالک، تاثیر، مجید ملک اور اختر انصاری وغیرہ نظم نگار شعراء ہیں جو سنہ ۱۹۲۰ء اور سنہ ۱۹۳۵ء کے درمیان میں اپنی نظموں کے ذریعہ معروف ہوئے اور ہمایوں کے علاوہ نیرنگ خیال، پیمانہ، نگار، زمانہ، ایوان، یادگار، ہزار داستان، عالمگیر، ادبی دنیا، کارواں، مخزن (دور جدید) شاہکار، رومان اور بعض دوسرے رسائل میں جدید طرز کی نظمیں شائع ہونے لگیں۔

اختر شیرانی نے پہلے پہل 'سانیٹ' کو اردو میں متعارف کرایا[1] جو نیرنگ خیال اور دوسرے رسالوں میں شائع ہو کر مقبول ہوئے جن کا ایک مجموعہ "شعرستان" کے نام سے اسی زمانے میں شائع ہوا تھا۔ ان میں "تاثرات نغمہ" "جزیرۂ خواب" "وادیٔ گنگا میں ایک رات" "ایک نوجوان بت تراش کی آرزو" اور "معصومیت شباب" خاص طور پر اہم ہیں لیکن سانیٹ بہت جلد جدید نظم کی عام

---

[1] ن۔ م۔ راشد نے اپنے خود نوشت حالات میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اردو میں پہلا سانیٹ اختر جوناگڑھی نے لکھا لیکن یہ سانیٹ باوجود تلاش کے نہ مل سکا۔

ہیئت میں ضم ہوگیا۔ بعض دوسرے شعراء کے علاوہ اختر شیرانی کے شاگرد ن۔م راشد نے شروع شروع میں بعض سانیٹ لکھے ان کا سانیٹ "زندگی" اپریل ۱۹۳۰ء کے ہمایوں میں شائع ہوا تھا لیکن بہت جلد انھوں نے سانیٹ ترک کرکے آزاد نظم کو اپنایا اور اپنی بہترین نظمیں اسی صنف میں لکھیں راشد اور تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں سے پہلے کچھ اور حضرات نے اس صنف کو برتنے کی کوشش کی تھی جون ۱۹۲۷ء کے ہمایوں میں اشتیاق حسین قریشی کی نظم "ورس لبرے" شائع ہوئی جس پر مصنف نے یہ نوٹ دیا ہے

"اس نظم کے متعلق یہ امر قابل گزارش ہے کہ اس میں یہ سعی کی گئی ہے کہ مصرعوں کے اوزان میں کمی بیشی ہونے کے باوجود اسکی سلاست و موسیقی پر کوئی اثر نہ پڑے۔ اس صنف میں جس دن سے کولرج نے اپنی نظم قبلا خاں لکھ کر کامیابی حاصل کی انگریزی شاعری میں انقلاب پیدا ہوگیا۔ آج کل آزادی کے ساتھ دوسری زبانوں کی خوبیوں کو اردو شاعری میں منتقل کیا جارہا ہے۔ اس کا تجربہ کیوں نہ کیا جائے کہ اگر ارکان بحر یکساں ہوں تو یہی خوبی اردو شاعری میں بھی ممکن ہے۔ بلینک ورس کی طرف تو اردو کے شعراء توجہ کرچکے ہیں مگر رنگ ورس کی خوبیوں کو ابھی تک اردو کا جامہ نہیں پہنایا گیا"۔

اسی طرح جولائی ۱۹۳۲ء کے ہمایوں میں حفیظ ہوشیارپوری نے اپنی نظم "بے وفائی" پر یہ تعارفی نوٹ لکھا کہ "بے وفائی لارڈ بائرن کی مشہور نظم WHEN WE TWO PARTED کا ترجمہ ہے یہ ترجمہ VERSELIBRE یا آزاد نظم میں ہے جو دور جدید کی انگریزی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ اردو میں ابھی اس کی طرف بہت کم توجہ ہوئی ہے۔ نظم بحر ہزج میں ہے اور ہر مصرعے کو حسب ضرورت مختلف ارکان میں تقسیم کردیا گیا ہے۔ بعض مصرعے قدرتی طور پر سالم بھی آگئے ہیں۔ یک آہنگی کو دور کرنے کیلئے ہر بند کے آخر میں "مفاعیلن مفعولن" کے وزن پر ایک چھوٹا سا ٹکڑا دانستہ رکھا گیا ہے"۔

"ہمایوں" اور ادبی دنیا" میں میاں بشیر احمد اور منصور احمد نے بعض ایسے کامیاب اور خوبصورت منظوم ترجمے کئے جنھوں نے نظم معرّیٰ اور نظم آزاد اور نظم کی اس جدید ہیئت سے لوگوں کو مانوس کیا جس پر ۱۹۳۵ء کے بعد نمایاں ہونیوالے شاعروں نے اپنی نظم نگاری کی بنیاد رکھی اگرچہ ۱۹۳۵ء کے بعد سے لیکر اب تک اردو میں ایسے نظم نگاروں کی بھی خاصی تعداد ہے جو اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے قدیم نظم نگاری کے طریقوں پر ہی کاربند ہیں لیکن اب ایسے شعراء کی تعداد بھی کم نہیں ہے جو پابند، معرّیٰ اور آزاد تینوں طرح کی نظموں میں نظم کی وحدت اور تعمیری ربط و تسلسل کا خیال رکھتے ہیں اور اسلوب اور پیرایۂ اظہار میں انکے یہاں جدید طرز ملتا ہے۔ اس جدید طرز کی آبیاری اور پرورش کیلئے اردو شعراء نے نصف صدی جد و جہد کی ہے تب جاکر اردو نظم کو یہ نیا رنگ و آہنگ اور نیا مزاج ملا ہے۔ یہ مضمون اس نئے مزاج کو پورے پس منظر میں سمجھنے کی ایک ادنیٰ کاوش ہے ؎

(تشکیلی دور کی بعض کمیاب نظمیں)

نظم	شاعر
انتہائے یاس	سجاد حیدر یلدرم
سمندر	عبدالحلیم شرر
بربط سلمیٰ	حسرت موہانی
اجڑا ہوا گھر	احسن لکھنوی
جان شیریں	غلام بھیک نیرنگ
ترانۂ محبت	حسرت موہانی
مٹی کا جواں چاند	عزیز لکھنوی
گزرے زمانے کی یاد	نادر کاکوروی
یاسمین	سید ہاشمی فرید آبادی
شملہ کالکا ریلوے پر ایک نظارہ	سجاد حیدر یلدرم
نٹ راجا	عبدالرحمٰن بجنوری
یاد گل	عبدالرحمٰن بجنوری
دعا	عبدالرحمٰن بجنوری
درس فطرت	اشتیاق حسین قریشی
محبت کا دن	منصور احمد
بے وفائی	حفیظ ہوشیارپوری
پودے کا روگ	م حسن لطیفی
کامنی	مسعود علی ذوقی

سجاد حیدر یلدرم

انتہائے یاس

گر تمناؤں کو اس دل کے سوا کچھ نہ ملا
حسرتوں کو نہیں دنیا میں کوئی اور جگہ
تھا یہی لکھا اگر سارے ہوں ارماں یکجا
خواہشیں وار کریں دل پہ ہر اک شام و پگہ

تو مجھے عذر نہیں

مجھ کو قسام ازل نے نہ دیا کچھ جز یاس
ناامیدی کے لئے میں ہی تو ہوں خاص لخاص
دل شکستہ ہوں، سیہ بخت ہوں اور بے آس
مجھ پہ ہی پڑتے ہیں تیر ستم و تیغ قصاص

یہ بھی ہوتا ہے کہیں؟

رخصت نالہ و فریاد ہے نے فرصت آہ
خون دل، رنج و الم کھانا ہے ہر وقت مباح
نی المثل غم ہے اگر کاہ رباہیں ہوں کاہ
چین اک لحظہ کو، اک لمحہ کو امید فلاح

اپنے حصے میں نہیں

کاش معلوم ہو مجھ کو کہ ملی کیوں یہ حیات
سارے عالم کا الم اور یہ چھوٹی سی بساط
اپنی ہستی میں تو شاید ہی ملے ان سے نجات
لاکھ کوئی کہے مجھ سے کہ ہے عالم میں نشاط
کس کو آتا ہے یقیں

دست و پا اپنے ہی جب ہو گئے اپنے غمّاز
تو ہی اے خاک چھپا لے ہمیں ہو کر فیّاض
اب تو اس عالمِ عصیاں کی ہوا ہے ناساز
ہم سے خالی ہو کہیں جلد یہ دنیا کی بیاض
لے اجل جانِ حزیں

دلگداز ۔ دسمبر ۱۸۹۷ء

عبدالحلیم شرر

سمندر

اے سمندر! میرے دل کی طرح تجھ میں بھی یہ جوش
کس لئے پیدا ہے؟
یہ دیوانگی کیوں؟
منھ میں کف
کیوں بھر آتا ہے ترے
کیا کسی
عارض گلگوں کا دیوانہ ہے تو بھی
سچ بتا
ورنہ یوں سر کو ٹپکنا اور دے دے مارنا
پتھروں پر
غیر ممکن تھا مگر
عشق! پُراندوہ عشق!
ظلم سے تیرے بچا ہے کوئی بھی

کہسار سے

بہہ رہی ہیں آنسوؤں کی ندیاں

اور آندھیاں

خاک اڑاتی پھرتی ہیں

اور تو اے آسماں!

ماتمی پوشاک پہنے ہے خود اپنے سوگ میں

اور تارے گویا انگارے ہیں جن پر لوٹتی ہے یہ نظر

میری امیدوں کو لے کر

بے قراری اور بے تابی کے ساتھ

(دلگداز - فروری سنہ ۱۹۰۱ء)

حسرت موہانی

بربطِ سلمیٰ

بربطِ سلمیٰ ہے کیوں خاموش مدت سے پڑا
نغمۂ دلکش اسی کا تو کبھی مشہور تھا
کچھ عجب عالم تھا اس کے راگ کی تاثیر کا

جب کبھی ہوتی تھی سلمیٰ باغ میں نغمہ سرا
پھر نہ رہتی تھی ہوائے باغ اپنے ہوش میں
بے خودی میں لے ہی لیتی تھی اسے آغوش میں

بربطِ سلمیٰ ہے پھر خاموش آخر کیوں پڑا
تھا یہی تو باعثِ تسکینِ جانِ مبتلا!
مژدۂ جاں بخش سے کچھ کم نہ تھی اس کی صدا

دل سے سلمیٰ کے مگر پاسِ وفا جاتا رہا
چنگ بھی اس کا اسی باعث سے چپ سا ہوگیا
بیکسی سی بربطِ سلمیٰ پہ ہے چھائی ہوئی
مونسِ شیدائے سلمیٰ آہ تنہائی ہوئی

مخزن، مئی سنہ ۱۹۰۱ء

احسن لکھنوی

اُجڑا ہوا گھر

خراب نوبت سے ہستی کا کارخانہ ہوا
مکان رہ گیا خالی مکیں روانہ ہوا
کرایہ دار تھے اس گھر کے زندگی و خیال
اسی مکاں میں گزاری تھی عمر سالہا سال
نہ اپنے جانے پہ کوئی نشان چھوڑ گئے
شکستہ حال سا خالی مکان چھوڑ گئے
کچھ ایسے مضطرب الحال دل ملول گئے
کہ گھر کی کھڑکیاں بھی بند کرنا بھول گئے
ہے ان دریچوں میں بے رونقی کی مہمانی
جہاں تھی نور کی دو پتلیوں کی دربانی
ہر ایک حصے میں اس گھر کے کیا اندھیرا ہے
چہار سمت سے وحشت نے آ کے گھیرا ہے
کھلے پڑے ہیں بھیانک وہ آج دروازے
ہزار بار جو کھلتے تھے بند ہوتے تھے

ہوس کبھی جس میں بسی وہ ہوا نہیں آتی
خموشیاں ہیں کہ کچھ بھی صدا نہیں آتی
کھلے ہوئے ہیں جو در اُن پہ ڈال دو پردے
کہ میرے دل کو یہ وحشت نہ مضطرب کر دے

یہ بے نشاں سا رہے گا نشان مٹی کا
ملا دو مٹی میں اب یہ مکان مٹی کا

+

غلام بھیک نیرنگ

جانِ شیریں

اے جانِ عزیز، جانِ شیریں
معلوم نہ ہو سکا تو کیا ہے
معلوم ہے بس یہی کہ مجھ سے
ہونا تجھے ایک دن جدا ہے
پوشیدہ رہا یہ راز لیکن
کچھ کھل نہ سکا یہ بھید کیا ہے
کب، کس جگہ اور کس طرح سے
مجھ سے ترا وصل ہو گیا ہے

جب چھوڑ کے تن کے آشیاں کو
کر جائے گی تو کہیں کو پرواز
میرے اس سر کو، دست و پا کو
رکھ دیں کہیں خواہ میرے دمساز
کیا قدر رہے گی اس بدن کی
مٹ جائیں گے سب ادا و انداز!
یہ حسن ہے وصلِ جسم و جاں تک
ہیں تیرے ہی دم سے عشوہ و ناز

اُڑ کر جائے گی کس طرف تو
ہوگا کس باغ میں بسیرا ؟
سوجھے گا نہ تیرا راستا بھی
نقش پا کا تو ذکر کیا تھا
اس طور سے مجھ میں اور تجھ میں
ہوگا جب تفرقہ یہ برپا
ڈھونڈوں پھر کس جگہ میں جا کر
اس چیز کو "میں" ہے نام جس کا

مخزن۔ دسمبر ۱۹۰۵ء

(ایک انگریزی نظم کا ترجمہ)

حسرت موہانی

ترانۂ محبت

وادیٔ کوہ میں وہ برف پہ چمکا جس دم
ماہِ روشن کو نکلتے ہوئے دیکھا میں نے
اور کس قصد سے اس وقت اٹھائے تھے قدم
اپنے آہو سے بھی یہ راز چھپایا میں نے

آگیا پاس مرے دوڑ کے کیونکر آخر
ہوگیا قصد مرا کیسے ہرن پر روشن
میری وارفتگیٔ شوق سے واقف تھا مگر
آگیا کوچۂ جاناں ہیں جبھی تو یہ ہرن

مہرِ تابندہ سے جب گرم زمیں ہوتی ہے
بے دلی جوشِ مسرت سے بدل جاتی ہو
یادِ تکلیفِ جفاکاریٔ سرما دل سے
آمدِ موسمِ گرما سے نکل جاتی ہو

مہرِ الفت سے تری جب سے ہوا دل روشن
نہ رہا نام و نشاں رنج و الم کا باقی
بہک کر بڑھ کے ہے خورشیدِ محبت کا چلن
اب نکل کر سوئے مغرب یہ نہ جائے گا کبھی

عزیز لکھنوی

مٹی کا جواں چاند

جوان چاند وہ چمکا مئی کا اے پیاری
بساطِ خواب سے اٹھ، ہے یہ وقتِ بیداری
فلک کواکب و مہتاب سے ہوا روشن
زمیں پہ لیمپ ہیں جگنو کے جابجا روشن
یہ چاندنی کی بہار اور یہ خوشگوار فضا
یہ دلفریب مناظر، یہ ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا
وہ مورنا کے درختوں کا جھنڈ اے پیاری
گھنے گھنے وہ شجر ہر طرف وہ گلکاری
زمانہ نیند کا متوالا دیکھتا ہے خواب
مگر ہے اوڑھے ہوئے سر سے چادرِ مہتاب
چڑھا ہے ایک رو پہلا ورق زمانے پر
برس رہا ہے تجلی کا ابرِ خوش منظر
چمک ستاروں کی اپنی دکھا رہا ہے فلک
نظر اٹھا تو ذرا جگمگا رہا ہے فلک
نہیں ہے وقت معین کوئی خوشی کے لئے
خوش اپنے دل کو رکھے جب تلک جہاں میں جئے
اٹھ اب زمانے کا کچھ اور رنگ ہے پیاری
زمانہ دیکھ کے یہ سین دنگ ہے پیاری

ہے طولِ زیست کا بہتر طریقہ یہ سب سے
چرالیا کریں ہم رات کے بھی کچھ لمحے

یہ جاگتی ہے؟ نہیں سو رہی ہے سب دُنیا
سویرے صبح تلک لے گی کروٹ اب دُنیا

مگر نہیں ہیں زمانے میں اس کی آنکھیں بند
گھڑی ستاروں کی ہے اور پیرِ دانشمند

وہ دیکھتا ہے نظام ثوابت و سیار
کبھی نظر میں ہے اجرام چرخ کی رفتار

ہے دو دلوں کو فقط ذوق لذتِ دیدار
میں جاگتا ہوں اِدھر، اُسطرف وہ ہے بیدار

مرا ستارہ ہے اُس کے ستارہ سے روشن
وہ کیا ہے؟ آنکھ تری جو ہے شوخ اور پُرفن

یہ وقت خواب نہیں جاگ اے مری پیاری
سہانا وقت ذرا دیکھ لے مری پیاری

نہ دُوربیں سے دیکھے کہیں وہ تیری آنکھ
پڑے گی رشکِ حسد سے پھر اس پہ میری آنکھ

وہ دیکھتا ہے ان اجسام نور کی پرواز
کرے نہ محو کہیں تیری آنکھ کا اعجاز

مخزن۔ نومبر ۱۹۰۹ء

(ٹامس مور)

نادر کاکوروی

گزرے زمانہ کی یاد

اکثر شبِ تنہائی میں — کچھ دیر پہلے نیند سے
گزری ہوئی دلچسپیاں — بیتے ہوئے دن عیش کے
بنتے ہیں شمعِ زندگی — اور ڈالتے ہیں روشنی
میرے دلِ صد چاک پر

وہ بچپن اور وہ سادگی — وہ رونا، وہ ہنسنا کبھی
پھر وہ جوانی کے مزے — وہ دل لگی وہ قہقہے!
وہ عشق، وہ عہدِ وفا — وہ وعدہ اور وہ شکریہ
وہ لذتِ بزمِ طرب — یاد آتی ہیں اک ایک سب
دل کا کنول جو روز و شب — رہتا شگفتہ تھا سو اب
اس کا یہ ابتر حال ہے — اک سبزۂ پامال ہے
اک پھول کملایا ہوا — سوکھا ہوا بکھرا ہوا
روندا پڑا ہے خاک پر

یوں ہی شبِ تنہائی میں — کچھ دیر پہلے نیند سے
گزری ہوئی ناکامیاں — بیتے ہوئے دن رنج کے
بنتے ہیں شمعِ بیکسی — اور ڈالتے ہیں روشنی
اُن حسرتوں کی قبر پر

جو آرزوئیں پہلے تھیں — پھر غم سے حسرت بن گئیں

غم دوستوں کے فوت کا — ان کی جواناموت کا

لے دیکھ شیشے میں مرے — ان حسرتوں کا خون ہے

جو گردشِ ایام سے — جو قسمت ناکام سے

یا عیشِ غم انجام سے — مرگِ بتِ گلفام سے

خود میرے دل میں مر گئیں — کس طرح پاؤں میں حزیں

قابو دلِ بے صبر پہ

جب آہ ان احباب کو — میں یاد کر اٹھتا ہوں جو

یوں مجھ سے پہلے اٹھ گئے — جس طرح طائر باغ کے

یا جیسے پھول اور پتیاں — گر جائیں سب بیل از خزاں

اور خشک رہ جائے شجر

اُس وقت تنہائی مری — بنکر مجسم بیکسی

کردیتی ہے پیشِ نظر — ہو حق سا اک ویران گھر

برباد جس کو چھوڑ کے — سب رہنے والے چل بسے

ٹوٹے کیواڑ اور کھڑکیاں — چھت کے ٹپکنے کے نشاں

پرنالے ہیں روزن نہیں — یہ ہال ہے آنگن نہیں

پردے نہیں چلمن نہیں! — اک شمع تک روشن نہیں

میرے سوا جس میں کوئی — جھانکے نہ بھولے سے کبھی

وہ خانۂ خالی ہے دل — پوچھے نہ جس کو دیو بھی

اجڑا ہوا ویران گھر

یوں ہی شبِ تنہائی میں — کچھ دیر پہلے نیند سے

گزری ہوئی دلچسپیاں — بیتے ہوئے دن عیش کے

بنتے ہیں شمع زندگی — اور ڈالتے ہیں روشنی!

میرے دلِ صد چاک پر

(ٹامس مور کی آئرش میلوڈیز کا ترجمہ)

مخزن۔ فروری سنہ ۱۹۰۱ء

سید ہاشمی فرید آبادی

یاسمین

تیرہ خامی شام کی اور باغ کا سبزہ اداس
یاسمیں نے دیکھ کر اک پھول روشن کر دیا
چاندنی میں چاند کی خنکی بھی تھی، نرمی بھی تھی
تجھ میں کس گلکار نے رنگ تبسم بھر دیا

چشم و دل ظلمات ہیں، اے پھول اک سورج ہے تو
مدتوں تک تیری صورت ان میں غوطے کھائے گی
بانٹ دے اپنا اُجالا، آج تو بیدار ہے
باغباں کی گود میں کل تجھ کو نیند آ جائے گی

اُردو۔ جنوری ۱۹۳۲ء

سجاد حیدر یلدرم

شملہ کالکا ریلوے پر ایک نظارہ

ماتھے پہ بندی　　آنکھیں جادو
ہونٹوں کی بجلی　　گرتی تھی ہر سو
چال لچکتی　　بات بہکتی!
جیسے کسی نے　　پی ہو دارو
انکھڑیاں ایسی　　جنمیں تھے رقصاں
لمحے میں رادھا　　لمحے میں راہو
ایسی بھڑک تھی　　خلق تھی حیراں
ریل پہ آیا　　کہاں سے آہو

———

علی گڑھ میگزین ۱۹۲۶ء

عبدالرحمٰن بجنوری

نٹ راجا

لغزش میں نشہ کے بتِ طناز شرابی
سیماب مقابل
گرداب مماثل
تصویر برنجی میں ہے رقصاں تنِ شیو جی

یک دست میں گردش میں رواں شیشۂ عرفاں
زہرابۂ نوشیں
پرکالۂ نوریں
یک دست میں انوار فشاں شعلۂ یزداں

دارائے جہاں، بُت شکنِ مادۂ باطل
منصورِ حقیقی!
مغلوبِ مجازی
دنیائے دنی طفلک افتادۂ غافل

ہیں انگلیاں بے تاب کہ جنبش میں خدائی
سرِ شوخیِ مدہوش
موسیقیِ خاموش
اعجاز ہے ہر ضربۂ انگشتِ الٰہی

آغوش میں فوارۂ یخ بستہ کی برقاب
تحریکِ خموشاں
خاموشیِ جنباں
کب قید ہو تصویر میں رقصاں شعرِ بیتاب

اُردو۔ جنوری سنہ ۱۹۲۹ء

عبدالرحمٰن بجنوری

یادِ گُل

وہ گالوں پہ زردی کہ چوں زعفراں
پڑی تھیں جہاں اور نہاں پتیاں
اُڑی ایک ؛ تنّے میں سوئے نہال
دیا اپنی باہوں کو گردن میں ڈال
وہ پتّی نہ تھی بلکہ تھی تیتری
تصوّر میں تھی گل کا منہ چومتی

(جاپانی سے ترجمہ)

نیرنگِ خیال عید نمبر ۱۹۲۷ء

عبدالرحمٰن بجنوری

دُعا

جامن کے سائے کے تلے   جوئے رواں اور نسیم جاں
شامل ہوں جسمیں سب مرے   بچے اور ان کی نیک ماں
پیغمبری ہو یا شہی!   یا ہو حیات جاوداں
مجھ کو تو بس دیجو یہی   آب زُلال اور نیم ناں

نیرنگ خیال۔ اگست ۱۹۲۷ء

اشتیاق حسین قریشی

درسِ فطرت

دریا کنارے شام کو اک دن ہوا میرا گزر
دیکھا وہاں آبِ رواں
اور سبزۂ غلطیدہ جو
پھیلا ہوا تھا ہر طرف
خواہش ہوئی دل میں کہ بس
ٹھیروں یہیں
کرتا رہوں نظارۂ صحرائے رشکِ بوستاں

اک بے خودی طاری ہوئی
عقل و حواس ہوش پر
ایسی کہ میں بھی ہو گیا
ماحول کا اک جزو لاینفک مگر
کچھ دیر گزری جب یونہی
آیا یکایک ہوش پھر
اور دیکھ کر چاروں طرف
مجھ کو پشیمانی ہوئی۔

دل نے کہا انساں ہے تو
مخلوق میں اشرف ہے تو
لیکن ذرا مجھ کو بتا
کس بات میں برتر ہے تو
تجھ میں ہوا کا کیف ہے؟
پانی کا تجھ میں زور ہے؟
سبزہ کا تجھ میں عجز ہے؟
یا دلربائی ہے شفق کی جس سے روشن ہے فضا؟

ہمایوں۔ جون۔ سنہ ۱۹۲۶ء

منصور احمد

محبت کا دن

رفعت گردوں سے صبح — ایک سنہری کرن
آئی لرزتی ہوئی — کانپتی ڈرتی ہوئی
اور بکھری ہوئی — لرزش سیماب پر
نہر کی ہر موج کے — سینۂ بے تاب پر
جیسے محبت سے چور — ایک چھچھلتی ہوئی
عشق کے جذبات سے — ایک چھلکتی ہوئی
کوئی نگہ ڈال دے — چہرۂ محبوب پر
ہوتی ہے یوں ابتدا — عشق فسوں سازکی
ہے یہ محبت کی صبح — زینۂ افلاک کو
کر گیا طے آفتاب — فطرت روشن ہوئی
اس کی خواب بے حجاب — وادی میں اک جوئے سیم
کروٹیں لینے لگی — ندی کے پانی میں یا
نور کا چشمہ ملا — یا کوئی کیف آفریں

خواب تھا جذبات کا

پھیلتا ہے بس یونہی — نور محبت کا بھی
عشق کے دن کا عروج — عشق کا نصف النہار

آہ مگر آفتاب — برلبِ بام آگیا
شام کا سایہ بڑھا — اور فلک کی تمام
آن وہ رخصت ہوئی — شان وہ رخصت ہوئی
نور کی وہ کیفیت — محو سراسر ہوئی
آہ کہ جذبات کی — بدلی ہوئی آنکھ سے
کھو گیا سب اعتبار — مٹ گیا سب ذوق و شوق
ہوتا ہے یونہی زوال — عشق کی اقلیم میں
یہ ہے محبت کی شام

بدایوں، ستمبر ۱۹۲۷ء — (ٹامس مور)

حفیظ ہوشیارپوری

بے وفائی

شکستہ دل
خموش آنکھوں میں آنسو
ہوئے اس طرح برسوں کے لئے ہم
جُدا،
کمھلا گئے تھے
فرطِ غم سے
ترے گلہائے عارض
لمس جن کا
رواں کرتا تھا لہر افسردگی کی
رگ و پے میں
کھلی اب یہ حقیقت
غمِ انجام کا اک آئینہ تھا
جدائی کا وہ لمحہ

•

سحر کا وقت تھا
میری جبیں پر

مگر،
پژمردگی چھائی ہوئی تھی
نہ تھی شبنم
حسین فطرت
ستمگر!
تری اس بے وفائی پر تھی گریاں
مجھے احساس اب جس کا ہوا ہے
ترے وعدے کہاں ہیں؟
تری شہرت
فقط افسانہ بنکر رہ گئی ہے
کسی سے نام سنتا ہوں جو تیرا
جُھکا لیتا ہوں گردن

●

پیامِ مرگ ہے یہ نام مجھ کو
مرا دل
خوفِ رسوائی سے لرزاں
تجھے چاہا تھا میں نے اس قدر
کیوں؟
وہ تیرے گرد گرفتارانِ الفت
جو کرتے ہیں ترا ذکر آ کے مجھ سے
انہیں معلوم ہو یہ راز
اے کاش!

مجھے بھی تجھ سے تھی اک دن محبت
جفاؤں کو تری کوسوں گا اکثر
زباں حال سے میں

•

ملے تھے ہم زمانے کی نظر سے
نہاں ہو کر
یہی حالت ہے اب بھی
تری بیداد کا کرتا ہوں ماتم
مگر،
چُپ چاپ تنہا
کیا خبر تھی
فریبِ حُسن کی ؟
گر اتفاقاً
مری تقدیر میں ہو تجھ سے ملنا
پس از مدت جو تجھ کو دیکھ پاؤں
ملوں اس طرح سے لے لے دعا میں
خموشی، آنکھوں میں آنسو

(بائرن کی نظم WHEN WE TWO PARTED کا ترجمہ)

ہمایوں۔ جولائی ۱۹۳۲ء

م حسن لطیفی

پودے کا روگ

پردیس میں پا بہ گل ہوں تنہا — بتلاؤں کسے میں اپنی بپتا
دن رات وہیں پہ ہوں جہاں میں — پھیلا، نہ بڑھا، پھلا نہ پھولا
بس ایک ہی رت ہے مجھ پہ طاری — اترا نہ جو رخت میں نے اوڑھا
اس دھوپ کے زنگ برگ سے ہوں — بیمار، نزار، زرد، روکھا
لہرائے کہیں جو اس فضا پر — تو لاگ سے سوکھ جائے جھالا
پتوں کو مرے پتہ نہیں کچھ — کیسا ہے خنک ہوا کا پنکھا
اک بوند بھی کی طلب جو میں نے — تو آنچ سے باغباں نے سینچا
نس نس میں اک آگ سی بھری ہے — بھرپور پہ ہے اُسی کا لاسا
نورس ہیں ہر اک چمن کے ریشے — ناسور ہے میرے دل سے رستا
اوروں کے مسامِ شل بھی شاداب — کونپل بھی مری بغل میں کانٹا
رسیائی ہوئی ہیں ان کی کلیاں — مرجھائی ہوئی ہے میری کایا
بیلوں میں وہاں لہک ہے جیسے — اے کاش یوں ہی میں لہلہاتا
مہکی ہیں فضائیں جیسے اُن کی — یہ کُنج بھی اُس طرح مہکتا
دُور، آڑ میں، اُس لکیر کے پار — سُنتا ہوں کہیں اُدھر ہے برکھا
ایسا نہ ہوا کہ اس طرف بھی — لے آئے صبا اڑا کے چھینٹا
افسوس کہ میری ڈالیوں پر — چہکا نہ کبھی کوئی پپیہا!
لچنے کو ترس گئیں یہ شاخیں — جھولے سے نہ آئی کوئی شاما

اس پر یہ ستم کہ خستگی میں
حسرت کا سماں ہے جب کہ چھایا

خواہاں ہے یہ خوشہ چیں کہ از خود
ہو جاؤں ہرا بھرا میں پیاسا

یوں اپنے تئیں شگفتہ کر لوں
انبار رہوں برگ و بر کے پیدا

ٹپکاؤں ہیں جھولیوں میں اس کی
جگ بھر کے پھل اور پھول اکیلا

پودے ہیں کئی طرح کے یوں تو
بھاری ہے کوئی تو کوئی ہلکا!

قلمی ہے کوئی تو کوئی بے رُت
کڑوا ہے کوئی، کوئی رسیلا!

گلدان سے ہے کسی کو گر لاگ
تو راس نہیں کسی کو گملا

لنجا ہے کوئی تو کوئی گنجان
ردگی ہے کوئی، کوئی توانا

ہاں یہ تو کہو کہ مجھ سے پہلے
ایسا بھی سنا ہے کوئی پودا

ہمایوں دسمبر ۱۹۳۳ء

مسعود علی ذوقی

کامنی

بدن چرائے، نظر جھکائے
یہ کون نازک سی کامنی ہے؟
خرام کا لوچ کیا ہے گویا
ندی کی خاموش راگنی ہے!

حسینِ قامت کی شوخیوں میں
عجب قیامت کی دلکشی ہے
کہ جیسے چمپا کی نرم ٹہنی
ہوا کی رَو میں لچک رہی ہے

نگاہ اٹھ اٹھ کے رک رہی ہے دراز پلکوں کی چلمنوں میں
کہ جیسے سہمے ہوئے پرندے جھجک رہے ہوں نشیمنوں میں

(۲)

مہین آواز نم لبوں سے
پھوار بنکر ٹپک رہی ہے
بسنت کی چاندنی میں گویا
کُسم سے شبنم چھلک رہی ہے

شباب یوں مسکرا رہا ہے
رخِ حسیں کی ملاحتوں میں
کنول کھلے جیسے منہ اندھیرے
سحر کی دھندلی صباحتوں میں

سیاہ زلفوں کی کچھ لٹیں سرخوشی میں عارض کو چومتی ہیں
کہ جیسے ساون کی نم گھٹائیں افق پہ لہرا کے جھومتی ہیں

(۳)

عمیق جھیلوں کی ظلمتیں ہیں
سیاہ آنکھوں کی دلکشی میں
شفق کی گلرنگ سرخیاں ہیں
لبوں کی نورس شگفتگی میں

جمال رُخ کے سلونے پن میں
عجب طلسمی صباحتیں ہیں
ملاحت افروز تازگی ہے
حباب کی سی نزاکتیں ہیں
ابھی ابھی سانولا تھا چہرہ، ابھی ابھی رنگ کھل گیا ہے
کہ جیسے کچنار کا شگوفہ کہ مینہ برسنے سے دُھل گیا ہے

(۴)

جبیں پہ معصومیت کی لہریں
نظر میں عفت کی سادگی ہے
یہ وہم ہے شوق کے فسوں کا
کہ دل کشی مسکرا رہی ہے؟

لبوں پہ ہلکا سا کچھ تبسم
مگر تبسم ملول سا ہے
سُتا ہوا ہے حسین چہرہ
حسین چہرہ جو پھول سا ہے
حیا میں کچھ ایسی تمکنت ہے کہ سبکی آنکھیں جھکی ہوئی ہیں
اگرچہ حیرت کا ہے یہ عالم، دلوں میں سانسیں رکی ہوئی ہیں

ہمایوں اگست ۱۹۳۵ء

Join eBooks Telegram

مجتبیٰ حسین

نئی اور پُرانی نسل

کیا آپ نے موجودہ دور کی ادبی تخلیقات کو پڑھتے ہوئے کبھی محسوس کیا ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی پہلی جیسی جاذبیت، اثر انگیزی اور بلندی بھی نہیں رہ گئی ہے اور ہم موجودہ ادب کو خصوصاً نئے لکھنے والوں کی تخلیقات کو اس طرح ٹوٹ کر نہیں پڑھتے جیسے پہلے پڑھا کرتے تھے۔ پہلے کوئی نیا افسانہ، نظم یا غزل چھپ جاتی تھی تو ہم گھنٹوں اس پر بحث کیا کرتے، اس کو پڑھ کر ایک دوسرے کو سناتے اور نئے رسالوں کے اشتیاق میں سرگرداں رہتے تھے۔ مگر اب وہ بات نہیں رہ گئی ہے۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ یا تو یہ ہے کہ ہمارے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات میں واقعی وہ بات نہیں ملتی جو پہلے پائی جاتی تھی یا پھر خود ہمارا مذاق ادب ایک منزل پر رک گیا ہے اور ہم موجودہ افسانوں، غزلوں، نظموں اور دیگر تخلیقات سے متاثر ہونے اور لطف لینے کی صلاحیت کھو چکے ہیں۔

یہ دونوں سوال ایسے ہیں جن پر غیر جانب داری سے بحث کرنا بہت مشکل ہے۔ ادب کے معاملے میں ہمارا ق ہمیں یہ باور کرانے پر ہمیشہ مُصر رہتا ہے کہ ہماری رائے مستند اور معتبر ہے، ہم ادیبوں اور ادب کا اندازہ لگا ہی نہیں سکتے اور جب ہم کسی چیز کو ناپسند کرتے ہیں تو یقیناً وہ چیز ناپسند کرنے کے لائق ہوگی۔ اس میں لازماً خرابیاں ں گی اور ہم صرف ناپسندیدگی کے اظہار ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اس کے اسباب اور دلائل بھی تلاش کر لیتے ۔ ان میں بعض دلائل اور اسباب صحیح بھی ہو سکتے ہیں۔ بڑے سے بڑے ادیب کی تخلیقات کے بارے اختلافات کی گنجائش نکل سکتی ہے اور نکلتی رہی ہے۔ ادب کی بلندی کا ایک راز یہ بھی ہے کہ وہ اپنے سلسلے ہر شخص کو اظہار رائے کی اجازت دے دیتا ہے۔ صرف شرط یہ رکھتا ہے کہ یہ رائے پڑھے لکھے آدمی کی جو ادب سے واقعی دلچسپی رکھتا ہو۔ ادب نے اپنی وسعت قلبی سے کام لے کر ادبی تنقید کو جنم دیا۔ یہ اسی کا نام ہے۔ دنیا کے کسی بھی علمی اور فنی شعبے میں تنقیدی مضامین شاید اتنی کثرت سے نہ ملیں گے جتنی ت سے ادب کے شعبے میں ملتے ہیں۔ ادب کو ہماری تہذیب کا سب سے بڑا مظہر بنانے کی ایک وجہ

غالباً یہ بھی رہی ہے۔ ادب میں فکری اختلافات کو ہمیشہ فالِ نیک سمجھا گیا۔ یہ اس کو کمزور کرنے کے بجائے تنومند اور بالغ نظر بناتے رہے۔ ادب کی اسی وسعت، لچک اور بلند ظرفی سے فائدہ اٹھا کر ہم ادب کے بعض مسلّمہ اصول اور قوانین سے بھی انحراف کر بیٹھتے ہیں۔ اسی لئے جب اپنے مذاق کو حق بجانب کہنے کا سوال اٹھتا ہے تو ہم دلائل کے ساتھ آسانی سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ لکھنے والوں کی تحریروں میں کوئی قابلِ ذکر بات نہیں رہ گئی ہے۔ ان دلائل کو توجہ سے بہرحال سننے کی ضرورت ہے۔ ہماری ادبی تربیت کا ایک اہم تقاضہ یہ بھی ہے۔ ہم ان دلائل کو صرف اتنا کہہ کر نہیں ٹال سکتے کہ یہ محض اپنے ذوق کی "ترجیح" میں پیش کئے گئے ہیں اور ان میں خودپسندی اور انانیت سے کام لیا گیا ہے۔ ہمیں ہر شخص کو خواہ وہ ادب کا طالب علم ہو یا ادیب اس بات کی تھوڑی سی اجازت دینا ہوگی کہ وہ اپنے ذوق پر بھروسہ کر سکے اور اس کی "تسکین" کر سکے۔ اس حسنِ ظن یا 'خودپسندی' کے بغیر کوئی بھی شخص ادب سے نہ لطف لے سکتا نہ اُسے سمجھ سکتا۔ یہی چیز قاری یا ادیب میں ادب سے گہری اور خصوصی وابستگی پیدا کرتا ہے۔ ورنہ یوں امتحان پاس کرنے کے لئے سبھی تھوڑا بہت ادب کا مطالعہ کر لیتے ہیں۔ ادب کا ایک بڑا کام یہ بھی ہے کہ وہ اپنے دلچسپی لینے والے میں اس ضروری خوداعتمادی کو پیدا کر دیتا ہے جس سے کسبِ زر کا نظام اُسے اکثر و بیشتر محروم کئے رہتا ہے۔ زندہ رہنے کی توانائی اور زندگی سے لطف لینے کی صلاحیت اسی ادبی خوداعتمادی اور اپنے مذاق پر اعتبار کرنے کی عادت کی عطا کردہ ہوتی ہے۔ ادب کے بارے میں کوئی بھی ایسی رائے قائم نہیں کی جا سکتی جو ذاتی ذوق اور پسند کی یکسر نقیض ہو کیونکہ ایسی صورت میں اس کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں کہ ایسا شخص ادب پر سرے سے کوئی رائے نہیں رکھتا۔ اسی لئے ہم موجودہ ادب اور نئے لکھنے والوں کی تخلیقات کی خوبیوں سے انکار صرف دو ہی طرح کر سکتے ہیں یا تو سوچ سمجھ کر جس میں ذاتی ذوق کی پاسداری یقیناً شامل ہوتی ہے یا پھر بغیر سوچے سمجھے اور صرف اپنے ذوق کی پاسداری میں۔ پہلی صورت میں نئے لکھنے والوں کی تحریروں کے بارے میں جن خیالات کا اظہار ہو سکتا ہے اس کی طرف توجہ ضروری ہے البتہ دوسری صورت میں جن خیالات سے ہمیں سابقہ پڑ سکتا ہے اُس پر غصہ نہیں بلکہ درگذر کرنے کی ضرورت ہے۔

دوسری طرف نئے لکھنے والوں یا ان کو پسند کرنے والوں کی جانب سے اسی شد و مد سے کہا جا سکتا ہے کہ آپ کا ذوق ناقص ہے اور آپ کی رائے جلد بازی اور حقیقت ناشناسی پر مبنی ہے۔ اچھا اور بڑا ادب آج بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ بات صرف اتنی ہوئی ہے کہ زمانہ بدل گیا ہے اور آپ نہیں بدلے۔ جدید افسانوں، نظموں اور غزلوں میں زندگی کے جدید ترین پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے اور انہیں سمجھنے کے لئے آدمی میں اتنی بات ضرور ہونی چاہئے کہ وہ اپنی پسند ہی کو سب کچھ نہ سمجھ بیٹھے اور دوسروں کی

دے کر وہ اپنی پسند سے بے نیاز ہو کر بھی اچھی چیزوں کے لکھنے کی صلاحیت رکھ سکتے ہیں ساری خوش مذاقی صرف ایک شخص یا چند اشخاص پر ختم نہیں ہو گئی ہے۔ یہ خوش مذاقی ان بے شمار لکھنے والوں میں پائی جاتی ہے جو آج پرانے لکھنے والوں کے مقابلے میں زیادہ لکھ رہے ہیں اور اگر ان سے اچھا نہیں لکھ رہے ہیں تو ان سے برا بھی نہیں لکھ رہے ہیں۔ اگر نئے لکھنے والوں میں برائی یہی ہے کہ وہ پرانے لکھنے والوں کے ایسا نہیں لکھ رہے ہیں تو یہ ایک لحاظ سے نئے لکھنے والوں کی انفرادیت کا اعتراف ہے۔ وہ بدلے ہوئے حالات میں جب دنیا آئے دن فکرو نظر کی نئی راہوں سے گذر رہی ہے پرانی چیزیں لکھ ہی نہیں سکتے۔ وہ تو وہی لکھیںگے جو آج لکھا جا سکتا ہے اور جو کل نہیں لکھا جا سکتا تھا۔ نئے لکھنے والوں کا یہ جواب اپنی جگہ بہت مسکت ہے۔ واقعی یہ کچھ عجیب سی بات ہوگی کہ زمانہ بدلتا رہے اور ادبی مذاق میں کوئی تغیر نہ ہو۔ یہ ادب کے تخلیقی ارتقا کو جھٹلانا ہوگا اور خود اپنی بدمذاقی اور ادب ناشناسی کی دلیل ہوگی۔ اسی لئے ہمیں نئی ادبی تخلیقات کو محض کم حقیقت اور غیر دقیع سمجھ کر نظر انداز نہیں کر دینا چاہئے بلکہ پوری توجہ اور ذہنی آمادگی کے ساتھ ان کے مطالعے سے اپنے ذوق کو برابر تازہ اور ادبی مطالعے کو وسیع تر کرتے رہنا چاہئے۔ ادب کے طالب علم، ناقد یا خود ادیب کے حق میں "غنودگی" کبھی سود مند ثابت نہیں ہوئی۔ ادبی دلچسپی مستقل بیداری کا تقاضہ کرتی ہے۔

ممکن ہے کہ نئے لکھنے والوں کی حمایت میں اٹھنے والی یہ آواز ضرورت سے زیادہ پر جوش ہو اور اس میں بھی اپنے ذوق اور اپنے عہد کی "پیچ" کرنے والا جذبہ پایا جاتا ہو لیکن اس کے معنی یہ کبھی نہیں ہوتے کہ ہم ادبی اشتعال انگیزی" کا شکار ہو کر تمام نئی تحریروں کو سطحی اور بے معنی قرار دے دیں۔ ادب کا ذوق اتنا ذاتی بھی نہیں ہوتا کہ صرف ذاتیات میں الجھ کر رہ جائے۔ یہ ذوق، جسے ہم ذاتی کہتے ہیں، مختلف کتابوں اور تنقیدوں کے مطالعے، مختلف ادیبوں اور ادب کے طالب علموں سے گفتگو اور مباحثے، سماجی، تہذیبی، سیاسی تحریکات اور گذشتہ ادبی روایات سے مل کر بنتا ہے اور ذاتی صلاحیت کے تحت ایک انفرادی رویے کی شکل میں ابھرتا ہے جسے ہم ذاتی ذوق کہہ سکتے ہیں۔

ان دو جوابات کے علاوہ ایک تیسرا جواب اور ہو سکتا ہے۔ اچھا ادب کے لئے ایک اچھے ادیب کی ضرورت ہے۔ جس وقت اچھا ادیب سامنے آجائے گا آپ خود ہی پہچان لیں گے یا آپ نہ بھی پہچانیں نہ بھی مانیں وہ اپنی جگہ اچھا ادیب رہے گا۔ وہ آپ کی پسند یا ناپسندیدگی کا پابند نہیں ہوتا۔ اسے قبول یا رد کرنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ وہ تو اپنے کو قبول کرا کے رہتا ہے۔ یہ جواب جس قدر آسان اور صحیح معلوم ہوتا ہے اسی قدر نشنہ اور گمراہ کن بھی ہے۔ اس میں اولاً تو ادیب کو مافوق البشر اور وسیع موجود کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے ادیب کا یہ تصور اس قدر رومانی اور جذباتی ہے کہ اس کی شخصیت ایک افسانہ ہو کر رہ جاتی ہے

جس میں حقیقت کی کوئی جھلک نہیں ملتی۔ مزید برآں اس میں سب سے بڑی قباحت یہ ہے کہ اس طرح سوچنے سے ادبی ارتقاء کی تمام کڑیاں بکھر کر رہ جاتی ہیں اور تحقیق اور تنقید کی تمام راہیں بند ہو جاتی ہیں۔ کسی بھی ادبی مسئلے پر بحث اس وقت تک کے لئے موقوف اور بے سود ہو جاتی ہے جب تک یہ "ادیب موعود" تشریف نہ لائے۔ یہ ادبی انتظار ادبی تعطل اور جمود یا ترقی اور حرکت کے تمام سوالات کو ختم کر دیتا ہے کیونکہ یہاں ہر سوال کا ایک ہی جواب ملتا ہے کہ ابھی ٹھہرو ــــ ایک بڑے ادیب کو آنے دو پھر کسی مسئلہ پر غور کرنا۔ اس جواب سے مطمئن ہونے کے ایک ہی معنی ہیں کہ دس پانچ سال یا دس پانچ ہزار سال کے لئے قلم رکھ دیا جائے۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے نہ اس کی ضرورت ہے۔ بڑا ادیب یقیناً روز روز نہیں پیدا ہوتا اور جب وہ آتا ہے تو مخالف یا موافق تنقیدوں اور آراء، پرانی اور نئی اقدار اور تحریکات کے دائروں سے گزرتا ہوا آتا ہے۔ مگر وہ ان تمام چیزوں سے بے نیاز نہیں ہوتا۔ وہ ان سے بلند ہوتا ہے۔ چھوٹے تمام ادیب اس کی تحریروں کو غذا دیتے رہتے ہیں۔ وہ ادب کی جملہ سمتوں اور تقاضوں کا مجموعہ ہوتا ہے ــــ وہ جزو سے کل کی طرف بڑھتا ہے اور یوں ایک تکمیل شدہ شخصیت کی صورت میں ابھرتا ہے۔ لیکن اگر تمام ادبی مباحثے اور تحریکیں روک دی جائیں تو بڑا ادیب کبھی پیدا نہیں ہو سکتا۔

بہرحال ہمیں ان تین باتوں کو ذہن میں رکھ کر اس مسئلہ پر غور کرنا ہے کہ موجودہ دور میں واقعی اچھا ادب نہیں پیدا ہو رہا ہے یا یہ صرف ہمارے چند ادیبوں اور ادب کے طالب علموں کے ذاتی ذوق اور اس کی تشنگی کا مسئلہ ہے اور اس کو حقیقت سے کوئی سروکار نہیں ہے یا اگر ہے تو بہت کم۔ دوسری طرف یہ بھی جاننا ہے کہ کیا واقعی حالات اس طرح بدل گئے ہیں کہ جدید ترین ادب کے محاسن کو صرف بدلے ہوئے پس منظر میں سمجھا اور پسند کیا جا سکتا ہے رہ گئی یہ بات کہ بڑا ادب اسی وقت پیدا ہوگا جب بڑا ادیب آئے گا سو اس سے نہ انکار کیا جا سکتا نہ اقرار۔ جب تک بڑا ادیب نہیں آتا یہی کہا جائے گا کہ بڑا ادب تخلیق نہیں ہو رہا ہے (اگر واقعی ایسا ہے) اور جب بڑا ادیب آ جائے گا تو پھر بڑے ادب کے تخلیق نہ ہونے کا شکوہ ہی بے معنی ہو جائے گا چنانچہ اس امر پر فی الحال زیادہ توجہ دینے کی ضرورت نہیں ہے۔

پہلی دو باتوں کے سلسلے میں ہمارا ذہن معاشی اور پرانی نسل کی آویزش کی طرف دوڑ جاتا ہے اور جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے طرفین کا اس مسئلہ پر ٹھنڈے دل اور غیر جانب داری سے غور کرنا قدرے مشکل بھی ہو سکتا ہے۔ مگر نئی اور پرانی نسل کی آویزش کے علاوہ بھی اس مسئلے کے کئی اور اہم پہلو ہیں جن کی طرف توجہ ضروری ہے ورنہ یہ ساری بحث ادب، ادبی ذوق، ادبی اقدار اور معیار سے ہٹ کر صرف صف بندی اور زور آزمائی پر ختم ہو جائے گی۔ دونوں نسلیں ایک دوسرے کو سمجھنے سے انکار کر دیں گی اور اس طرح ادبی

تاریخ کا تسلسل یک بیک ٹوٹ کر رہ جائے گا اور پھر ادب ایک ایسے مقام پر پہنچ جائے گا جہاں کوئی چیز اُس کے آگے ہوگی نہ پیچھے۔

ادب میں نئی اور پرانی نسل کا تصور بعینہ ویسا نہیں رہا ہے جیسے معاشرے میں ہوتا آیا ہے کہ ایک مخصوص معاشرے کی پرانی نسل آپ کو انگرکھے میں نظر آرہی ہے اور دوسری نسل کوٹ پتلون میں۔ اولاً تو معاشرے کی اتنی قطعی، حتمی اور واضح تقسیم بذاتہ مصنوعی اور انتہائی ناقص ہے دوسرے خود معاشرے میں معاشی اور سیاسی نظام کی تبدیلیوں کے سوا کوئی اور تبدیلی اچانک طور پر ممکن نہیں۔ معاشی اور سیاسی نظام میں تو البتہ دفعتاً ایک انقلاب لایا جا سکتا ہے مگر تہذیبی اور تمدنی اقدار کو یک لخت اور فوراً بدلنا ممکن نہیں۔ ان اقدار کی تبدیلی کی رفتار بہت سست اور بسا اوقات غیر محسوس طور پر ہوتی ہے۔ اسکے علاوہ بعض پرانی اقدار کو ہر آنیوالا معاشرہ اپنے مزاج اور تصورات کے مطابق اپناتا رہتا ہے۔ اسی بنا پر ہم مختلف ممالک کی تہذیبوں کے مخصوص قومی رنگ سے متعارف اور آگاہ ہوتے ہیں اور اُن میں امتیاز کرتے ہیں۔ ادب کی دنیا میں پہنچکر یہ تغیر اور بھی آہستہ روی کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس کے مختلف اسباب ہیں۔ ادب اب صنعتی اور فکری ارتقاء کی جس منزل پر پہنچ چکا ہے وہاں کوئی اچانک تغیر ممکن نہیں۔ کسی جھٹکے کے ساتھ اس کے تسلسل کو توڑ دینا تقریباً محال ہے۔ اس نے اپنے معینہ اصناف کے ذریعے خود کو بیرونی حملوں سے بڑی حد تک محفوظ کر لیا ہے۔ جو کچھ لکھا گیا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جائے گا وہ کم و بیش انھیں حدود میں رہ کر لکھا جاتا رہا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جائے گا جو متفقہ طور پر تسلیم کر لئے گئے ہیں۔ ان حدود کے اندر رہتے ہوئے ہی بڑے سے بڑے تجربات کئے جا سکتے ہیں۔ کبھی کبھی ان حدود کو توڑنے کی کوشش بھی کی گئی ہے مگر ان کوششوں کے پیچھے بھی انہیں حدود وسیع تر کرنے کے جذبات کار فرما ہے۔

مروجہ اور متعینہ اصناف سے گریز کرنے کا استحقاق ہی انہیں اصناف کا دیا ہوا ہے۔ نظم آزاد ہو کہ نظم معریٰ یہ کوئی ایسی نئی چیز بھی نہیں ہے جسکو شاعری کے دیگر اصناف پہچان بھی نہ سکیں۔ بحور اور قوافی سے انحراف کے باوجود نظم آزاد یا نظم معریٰ اپنے اندرونی نظم اور بیرونی شباہت میں نثر نہیں معلوم ہوتی۔ یہ شاعری ہی معلوم ہوتی ہے اور شاعری ہی رہتی ہے۔ اسی طرح افسانوں اور ناولوں میں بھی زمان و مکان کے باہمی ربط کو توڑ تجربات کئے گئے ہیں اور تحلیل نفسی کی بنا پر متعدد اچھے ناول اور افسانے لکھے گئے ہیں مگر وہ اپنی مخصوص فضا، طریق اظہار، مدعا اور غرض و غایت میں افسانے اور ناول ہی رہے ہیں۔ ایسا کبھی نہیں ہوا کہ اس نوع کے افسانے ناول معلوم ہونے لگیں یا ناول افسانے بن جائیں —— یا پھر ناول اور افسانے دونوں ڈراموں کی صف میں پہنچ جائیں۔ پھر بھی یہاں اتنی بات ضرور کہی جا سکتی کہ نظم آزاد اور نظم معریٰ کی تخلیق اُردو میں ابھی زمانے

یں ہو سکتی تھی غالب یا داغ کے عہد میں اس کا امکان نہیں تھا اور یہ بات صحیح بھی ہے جسے نئی اور پرانی نسل دونوں بغیر کسی بحث و تجحیص کے قبول کرے گی۔ اس موقع پر یہ کہنا کہ غالب یا داغ یا اس سے بھی پہلے کی نسل یہاں تک سعدی کے زمانے میں بھی شعراء کے ذہن میں اصناف شاعری میں امکانی تغیر و تبدیل کے تصور تھے یا پرانے زمانے کے شعراء نے کہیں کہیں خود اس قسم کی کوشش کی ہے، کچھ زیادہ وزنی نہیں ہے اس لئے کہ موجودہ نظم معرّیٰ و نظم آزاد یکسر موجودہ حالات کا تقاضہ ہے۔ پھر بھی نئی اور پرانی نسل کے مابین خط فاصل کھینچنے کے سلسلے میں صرف نظم آزاد اور نظم معرّیٰ کی تخلیق کو زیادہ اہمیت دینا ٹھیک نہیں ہے۔ اس نوع کی نظمیں ہمارے نئے شعراء کے یہاں بھی زیادہ نہیں پائی جاتیں اور نہ یہ ہماری شاعری کا غالب صنفی مزاج بن پائی ہیں۔ اِن سے نئے دور کی افتاد طبع کا کچھ پتہ تو ضرور چلتا ہے مگر یہ کلی طور پر نئے مزاج کی ترجمانی نہیں کر سکتیں۔ غالباً خود آج کی یا آج سے بیس پچیس سال قبل پیدا ہونے والی نسل صرف اتنی سی بات کو نئے اور پُرانے دور کی پہچان بنانا پسند نہ کرے گی کہ پہلے ایسی نظمیں نہیں لکھی جاتی تھیں اور اب لکھی جا رہی ہیں۔ یہی بات افسانوں کے جدید ترین تجربات پر بھی صادق آتی ہے۔ نظموں اور افسانوں کے جدید ترین تجربات میں قدیم ترین بات کہی جا سکتی ہے اور کہی جاتی رہی ہے۔ اسی لئے ادب میں سانچوں کی تبدیلی کے لازماً معنی خیالات کی تبدیلی کے نہیں ہوتے اور نہ سانچوں کی یہ تبدیلی آئے دن یا نسل در نسل ممکن ہے۔ ادب کے صنفی تقاضوں نے ادب میں بحیثیت مجموعی بہت زیادہ اجنبی پن کو گوارا نہیں کیا ہے۔ ادب میں ایک نوع کی قدامت پسندی بھی پائی جاتی ہے۔ یہ ذہنی نہیں بلکہ ہیئتی ہوتی ہے۔ اُسے اپنی وضعداری کو سخت سے سخت حالات میں نباہنا ہے۔ فکری حیثیت سے ادب میں زبردست تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں لیکن چونکہ ان تبدیلیوں کا تعلق ہنگامی حالات سے زیادہ نہیں رہا ہے اور ادب کے سامنے ہمیشہ زندگی کے اساسی سوالات رہے ہیں جن کو وہ اپنے عہد کی طرز فکر کے مطابق سلجھانے میں منہمک رہا ہے اسی لئے یہ تبدیلیاں ایک ہموار سطح پر ہوتی رہی ہیں۔ ان میں کوئی ایسی تبدیلی کبھی نہیں ہوئی جو بے جوڑ ہو اور ادب کی مخصوص سنجیدہ فضا میں کھپ نہ سکے۔ میر اور اقبال کی فکر میں بڑا فرق ہے۔ لیکن دونوں کی سطح بلند ہے۔ ادب کی یہ "ہم سطحی" اور بلند نظری اُس کے ہموار اور متوازن ارتقاء کا باعث بنتی ہے اور جس دور میں یہ 'ہم سطحی' برقرار نہیں رہتی اُس دور کا ادب چھوٹا پڑ جاتا ہے۔ اسی 'ہم سطحی' نے مختلف زمانے کے مختلف ادیبوں کو ایک ہی خاندان کے افراد میں بدل دیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس خاندان میں پہنچنا بہت مشکل ہے۔ مگر ایک بار پہنچ جانے کے بعد یہاں زمان و مکان کا بعد مٹ جاتا ہے۔ اس خاندان کا کوئی فرد کبھی مرتا نہیں اور فکری اور جذباتی طور پر منفرد ہونے کے باوصف ایک ہی نسل کا معلوم ہوتا ہے۔ یہ افراد سیاسی شخصیتوں کی طرح جنھیں زمانے کے

سیاسی رجحانات مقبول اور غیر مقبول بناتے رہتے ہیں ڈوبتے اور اُبھرتے نہیں رہتے۔ یہ اصیل نسل سے تعلق رکھتے ہیں اس لئے ان کے بارے میں شک و شبہ میں مبتلا وہی ہو سکتا ہے جو ادب کے شجرۂ نسب سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتا۔ ادب میں کسی بہت بڑے تغیر یا کسی ایسی بیگانگی اور اجنبیت کی تلاش جس میں ایک دور کے ادیب دوسرے دور کے ادیب کو پہچان نہ سکیں غیر ضروری کاوش ہے۔

چنانچہ اب ہم جس نتیجہ پر پہنچے ہیں وہ یہ ہے کہ ادب میں صنفی تغیر بہت کم ہوتا ہے اور اگر ہوتا بھی ہے تو اس کی اہمیت جزوی ہے۔ اہمیت جس چیز کو دی جا سکتی ہے وہ طرزِ فکر ہے یا ہر دور کے مخصوص مسائل۔ مگر ان مسائل سے بھی بحث کرتے وقت ادب اپنی ایک سطح اور بلندی ہمیشہ برقرار رکھتا ہے۔ یہ بات یوں بھی کہی جا سکتی ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے چند مخصوص موضوعات بھی رکھتا ہے۔ لیکن موضوع اور اس کے سلسلے میں نئی اور پرانی نسل کے ردِ عمل پر بحث سے پہلے ہمیں نئی اور پرانی نسل کی اُس تقسیم اور پہلوؤں کو بھی دیکھنا ہے جو بدلتے ہوئے حالات کی بنا پر کی جا سکتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ حالات بدل گئے ہیں تو غالباً اس کے یہ معنی کبھی نہیں ہوتے کہ ایک مخصوص معینہ دن، تاریخ یا سن کے بعد پیدا ہونے والے یا باشعور ہونے والے اشخاص ہی بدل سکنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اس سے پہلے جو اشخاص پیدا ہو چکے ہیں یا باشعور ہو چکے ہیں وہ اب نہیں بدل سکتے۔ یہ اعلان کہ حالات بدل چکے ہیں بذاتِ خود اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ اسی کے ساتھ ایک مخصوص معاشرے میں رہنے والوں کی کثیر تعداد بھی بدل چکی ہے اس واسطے کہ حالات کے بدلنے کا اندازہ ہی ہم لوگوں کی بدلتی ہوئی معاشرت اور طرزِ فکر سے لگاتے ہیں۔ یہ تغیر صرف چند آدمیوں کی زندگی یا اُن کے طرزِ فکر کے بدلنے سے رونما نہیں ہوتا اور نہ پہچانا جا سکتا ہے۔ یہ بحیثیتِ مجموعی آہستہ آہستہ رونما ہوتا ہے اور اس تغیر کو لانے میں نئی نسل، پرانی نسل، بوڑھوں اور جوانوں سب کا کم و بیش ہاتھ ہوتا ہے۔ پھر یہ بھی یاد رکھنے کی بات ہے کہ حالات بدل جانے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر بیس پچیس سال کے بعد ایک بالکل نیا معاشرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک پورا عہد ختم ہو چکا ہے یا تبدیل ہو رہا ہے۔ اس عہد کے پیچھے صدیوں کے معاشرتی اور معاشی عوامل کارفرما رہتے ہیں اور جب وہ بدل جاتے ہیں یا بدلنے لگتے ہیں تو ایک نیا معاشرہ اُبھرتا ہے اور ہم میں یہ احساس پیدا ہونے لگتا ہے کہ حالات بدل گئے ہیں یا بدلنے والے ہیں۔ یورپ میں جاگیری دور کے خاتمے اور صنعتی دور کے آغاز نے وہاں کی جدید اور قدیم معاشرت کے فرق اور خصوصیات کو نمایاں کر دیا تھا اور اس طرح حالات کے بدل جانے کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا تھا۔ لیکن یہ حالات منٹ منٹ پر یا ہماری فوری خواہشات کے مطابق نہیں بدلا کرتے۔ اِن کے بدلنے میں بسا اوقات خاصی دیر لگتی ہے اور اس دوران میں کئی نئی نسلیں پرانی ہو جاتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ کبھی کبھی بعض تاریخی اہمیت رکھنے والے واقعات ان حالات کو تیزی سے بدلنے کا

باعث بن جاتے ہیں مثلاً کوئی بہت بڑی عالمی جنگ، کوئی بہت بڑی سائنسی دریافت یا کوئی اہم معاشی انقلاب لیکن اولاً تو ایسے واقعات روز روز رونما نہیں ہوتے، دوسرے خود ان اہم واقعات کے ردِ عمل کا سلسلہ کوئی فوری تبدیلی نہیں پیدا کرتا، تیسرے، ان واقعات کا دنیا کے تمام ممالک کے نظامِ زندگی پر یکساں اثر نہیں پڑتا۔ چوتھے یہ لازمی نہیں ہے کہ حالات کا تغیر معاشرے کی فلاح کا باعث ہی ہو۔ مگر ہم اس جگہ یہ فرض کئے لیتے ہیں کہ حالات کے بدل جانے سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ اب انسان کی ترقی کے لئے زیادہ بہتر اور سازگار ماحول پیدا ہو چکا ہے۔ اسی ضمن میں ایک اور بات کی طرف بھی توجہ کی ضرورت ہے۔ "حالات کا بدل جانا" کچھ غیر واضح، قدرے غیر محتاط اور ڈھیلا ڈھالا پیرایۂ اظہار ہے۔ اس کے استعمال میں جتنی آسانی ہوتی ہے اتنی ہی اس کے اثرات اور نتائج کو سمجھنے اور سمجھانے میں وقت اور الجھن پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ معاشرتی، معاشی اور سیاسی مسائل کی تبدیلیاں مجموعی طور پر حالات کی تبدیلی کی صورت میں رونما ہوتی ہیں۔ لہٰذا غیر ضروری سیاسی یا معاشی اصطلاحات سے بچنے کے لئے یہ بہتر ہوگا اگر ہم حالات کو مسائل سے بدل دیں تاکہ ہم اُن مسائل کا ایک واضح تصور کر سکیں جو آج ہیں اور کل نہیں تھے۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ بات حالات کے بدل جانے کی تھی جو اپنے ساتھ آدمیوں کو بدلتے رہتے ہیں اور اسطرح نئی باتوں کے سوچنے، سمجھنے کی امکانی صلاحیت ہر شخص میں پیدا کرتے رہتے ہیں۔ لہٰذا نئے حالات سے کسب فیض کا دروازہ کسی پر بند نہیں رہتا۔ اس میں تاریخ پیدائش کا اتنا دخل نہیں ہے جتنا ذہنی بیداری اور آمادگی کا۔ نئے اور بدلے ہوئے حالات میں نئی اور پرانی دونوں نسلوں کے لکھنے والوں کی فکر اور انداز تحریر کی کوئی قطعی تقسیم مشکل ہے۔ لکھنے والوں کے علم اور معلومات، مطالعے اور مشاہدے، معاشرتی مسائل سے وابستگی یا عدم وابستگی اور انداز نظر کے تحت ان کی تحریروں کے مختلف مدارج اور نوعیتیں ہو سکتی ہیں جن کو ہم مختصراً مندرجہ ذیل طور پر بیان کر سکتے ہیں:-

۱۔ یہ ممکن ہے کہ حالات کے بدل جانے کے باوجود نئی نسل کے بعض ادیب شاعر دقیانوسی فکر کے تحت لکھتے رہیں۔

۲۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانی نسل کے بعض ادیب شاعر فکری تغیر اور ارتقاء کا برابر ساتھ دیتے رہیں اور اُن کی فکر جدید فکر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہو۔

۳۔ یہ بھی ممکن ہے کہ نئی اور پرانی نسل کے کچھ لکھنے والے جدید یا قدیم فکر سے جزوی طور پر [illegible]

۴۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بعض نئے اور پرانے لکھنے والوں دونوں جدید دور کے فکری رجحانات کے تحت لکھ رہے ہوں اور دونوں میں سے کسی ایک نسل کے لکھنے والوں کی فکر میں زیادہ [illegible]

وسعت اور جدید دور سے گہری وابستگی ہو۔

۵- اس کا بھی امکان ہو سکتا ہے کہ دونوں قسم کے لکھنے والوں کی فکر میں قدیم یا جدید اقدار میں سے کسی ایک سے قربت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہو۔

۶- یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں نسل کے ادیبوں اور شاعروں کا انداز بیان جدید قدیم افکار میں سے کسی ایک کو اپنانے کے باوجود روایتی یا غیر روایتی ہو۔

اور آخر میں ہمیں اس بحث کے ایک اور اہم پہلو کو بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے نئے حالات میں یہ ضروری نہیں ہے کہ نیا لکھنے والا نئے عہد کو لبیک ہی کہے۔ وہ نئے حالات کو ممکن ہے زندگی کے لئے فال نیک نہ سمجھے اور نئی اقدار کو مسترد کر کے قدیم زمانے ہی میں لوٹ جانا چاہتا ہو یا قدیم اور جدید دونوں سے بیزار ہو کر اپنی ہی ذات کی تلاش میں کھو جائے اور اسی کو اپنی فکر کا حاصل سمجھے بعینہ اسی طرح کا ردِعمل پرانی نسل کے لکھنے والوں میں ہو سکتا ہے اگرچہ اُن کے ردِعمل کی توجیہ ایک حد تک کی جا سکتی ہے اس لئے کہ یہ پرانے دور سے نئے دور میں آنے کا مسئلہ ہوتا ہے جس کے لئے ان کی فکر ممکن ہے آمادہ نہ ہو اور وہ نئے عہد کو کوئی خوشگوار تبدیلی نہ سمجھتے ہوں۔ اس نوع کا ردِعمل اکثر و بیشتر اس لئے پایا جاتا ہے کہ ایسے لکھنے والوں کا فکری مزاج پہلے ہی سے تعمیر ہو چکا ہوتا ہے اور اُن کا فکری تسلسل نئے دور میں ٹوٹ جانے یا آسانی سے بدل جانے کی جگہ خود کو برقرار رکھنے ہی کو تخلیقی عمل سمجھتا ہے۔ لیکن ان تمام توجیہات کے باوجود یہ بھی ممکن ہے کہ پرانی نسل کے بعض لکھنے والے نئے اور پرانے دونوں عہد سے بیزار یا غیر مطمئن ہوں اور انھوں نے دونوں ادوار کو مسترد کر دیا ہو۔ اس مقام پر پہنچ کر بعض نئے اور پرانے لکھنے والوں میں لب و لہجے اور انداز بیان کے فرق کے باوجود فکری یکسانیت ہو سکتی ہے۔ دونوں مجموعی طور پر نئے اور پرانے ادوار سے غیر مطمئن، بیزار اور گریزاں ہو سکتے ہیں۔ جب ہم اس پہلو سے اس قسم کے لکھنے والوں کی انداز فکر پر غور کرتے ہیں اور اُن کے اس مخصوص ردِعمل کے اسباب کو متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو بحث لامحالہ فرد اور معاشرے کے باہمی تعلقات تک پہنچ جاتی ہے اور ہمیں ایک بار پھر معاشرتی مسائل کے تحت ہی فرد اور اجتماع کے داخلی اور خارجی روابط کو دیکھنا پڑتا ہے اکبر کے (X - RAY) کی اسٹیٹ پر ان باہمی روابط کو دیکھے بغیر ہم فرد کی اُس آواز کو نہ سن سکتے ہیں نہ سمجھ سکتے ہیں جو یہ کہتی ہے "دل ہمہ داغ داغ شد"۔ مگر معاشرتی مسائل کی اس بحث کو جو نئی اور پرانی نسل کو متعین کرنے میں اہم ترین رول ادا کرتی ہے ہم بعد میں اٹھائیں گے۔ یہاں صرف اس بات کو سمجھ لینا چاہیے کہ نئی اور پرانی نسل کے فرق کو واضح اور متعین کرنے کے لئے "سالگرہ" اور "برس" کی منانے ہی پر اکتفا کر لینا زیادہ مستحسن طریقۂ کار نہیں ہے۔ جسمی عمر اور ذہنی عمر میں مطابقت اور عدم مطابقت دونوں ممکن ہے۔ دونوں نسلوں کی فکر قدیم بھی

ہو سکتی ہے جدید بھی، سطحی بھی ہو سکتی ہے گہری بھی، نئی فکر ہونے کے باعث غیر دلکش ہو سکتی ہے اور قدیم فکر ہونے کے باوجود موثر ہو سکتی ہے۔ ادبی شعری لحاظ سے ان دونوں نسلوں کی تخلیقات بدعت اور قدامت سے قطع نظر پست اور بلند دونوں ہو سکتی ہیں۔ اور اس چیز کو بھی دیکھتے چلئے کہ شعر و ادب ہو یا سائنس و معاشیات، فلسفہ ہو یا نفسیات، ملکی امور ہوں یا بین الاقوامی غرض کہ زندگی کا کوئی بھی شعبہ ہو اس میں معتبر مستند و مربوط اور بالغ فکر انہیں لوگوں کی سمجھی جاتی رہی ہے جو عمر کی اُس منزل پر ہوتے ہیں جہاں نئی نسل پرانی ہو کر پہنچتی ہے۔

ایک سیاست ہی کو لے لیجئے جو بدنام ہونے کے باوجود ہمارے پورے نظامِ زندگی کا وہ شعبہ ہے جہاں سب سے زیادہ متحرک، ترقی پذیر اور جدید فکر کے دروازے کھلے رہتے ہیں یا اُن کو کھلا رہنا چاہئے۔ سیاسی اختلافات سے قطع نظر غالباً اِس سے سب کو اتفاق ہوگا کہ زندگی کا یہ شعبہ نسبتاً زیادہ فعال ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم سیاست کے اس بڑے ہال میں داخل ہوتے ہیں تو یہاں ہمکو بالعموم بوڑھے سرگرمِ جنبش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جن کے بال سفید ہو چکے ہیں اور جو رات دن فکر میں ڈوبے ہوئے اپنے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق روشن مستقبل کے خاکے تیار کرتے رہتے ہیں۔ سیاست بُری ہو یا بھلی مگر اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور شاید اس سے بھی انکار مشکل ہے کہ ہماری زندگی کے اس سب سے فعال شعبے میں نئی نسل سے زیادہ پرانی نسل کے افراد نظر آتے ہیں حالانکہ فعالیت نئی نسل کا خصوصی امتیاز ہے۔

اب جب بات یہاں تک پہنچ گئی ہے تو ہم کچھ ایسا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ یہ ساری بولیاں صرف نئی نسل کی بیخ کنی کے لئے ہیں اور اِن کا ایک ہی مطلب ہے کہ نئی نسل کے پاس کہنے سننے کی نہ کوئی چیز ہے اور نہ وہ اپنے عہد کو کوئی نئی چیز دے ہی سکتی ہے —— اُس کا عدم وجود برابر ہے اور اُس کے سپرد صرف یہ کام ہے کہ وہ بوڑھی ہو جایا کرے، تب کہیں جا کر اُس کی باتیں درخورِ اعتنا بھی جا سکتی ہیں۔ اِس بات پر ممکن ہے پرانی نسل کے چند ادیب و شاعر خوش ہو جائیں اور نئی نسل کے چند شعراء اور ادباء غصے میں آجائیں —— ہمارا اشارہ اُن "معصوم نوجوانوں" کی طرف نہیں ہے جنہیں اپنے غصے سے محبت ہے اور معاشرتی نشو و نما کے اسباب دریافت کرنے سے نفرت۔ اسی لئے اُن کا غصہ قہرِ درویش بر جانِ درویش ہو کر رہ گیا اور اُن کی تحریک اعصاب زدگی کی بنا پر ٹوٹ گئی۔ بہر حال ان باتوں کا مقصد ایک نسل کو گھٹانا اور دوسری نسل کو بڑھانا نہیں ہے۔ نئی نسل یقیناً تاریخی وجود رکھتی ہے اور تاریخی ارتقا کی ایک ضروری کڑی ہوتی ہے۔

لیکن نئی اور پرانی نسل میں غیر ضروری امتیازات پیدا کرنے سے بچنے کی ہمیشہ ضرورت ہے۔ ادیبوں کی نئی نسل فیشن نہیں ہے، یہ نئی تخلیق اور نئی ضرورت ہے۔ مگر اسے پرانی نسل کا یکسر حریف یا یکسر ضد سمجھ لینا خود نئی نسل کے ساتھ ناانصافی اور معاشرے کے ارتقائی رشتوں سے ناواقفیت ہوگی۔ نئے اور پرانے عہد میں تمام تر

اختلافات کے باوجود ایک چیز اور ہوتی ہے جسے ہم قدرِ مشترک کہتے ہیں اور اسی بنا پر ایک دور کا ادب اپنے دور کے ختم ہو جانے کے باوجود بھی اہم، زندہ اور دلکش ہوتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات یہ اپنے دور کے مقابلے میں آگے والے ادوار میں زیادہ توجہ سے پڑھا جاتا ہے اور اپنی دلکشی کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ اس کی دلکشی کو کو ابھارنے اور چمکانے میں نئے دور اور نئی نسل ہی کا ہاتھ ہوتا ہے۔ بہر صورت اسی قدرِ مشترک کی بنا پر ہم میرؔ اور غالبؔ کو آج بھی پڑھتے اور پسند کرتے ہیں اور نئی نسل کا بڑے سے بڑا سو پرید بھی انہیں صرف یہ کہہ کر نہیں ٹھکرا سکتا کہ میرؔ و غالبؔ پرانے ہو چکے ہیں۔ انھیں پرانی نسل سے تعبیر کرتے وقت بڑے تامل سے کام لینا ہوگا۔ بات یہ ہے کہ ادب نئی اور پرانی نسل کے معنوں میں نیا یا پرانا نہیں ہوتا —— ادب میں عجائب خانے نہیں پائے جاتے جہاں پرانی نسل کے ادیبوں کی تخلیقات رکھی جاتی رہیں کیونکہ اس طرح سوچنے پر ہر نئی نسل پرانی ہوتی چلی جائے گی اور ادب کا کام زندگی کی تعمیر کی جگہ صرف عجائب خانوں کی تعمیر رہ جائے گا۔

پھر نئی نسل کیا چیز ہے؟ اس کی امتیازی خصوصیات کیا ہو سکتی ہیں؟ اس سوال کے جواب سے قبل یہ بھی سوچئے کہ مختلف ادوار کے ادب میں قدرِ مشترک کا پایا جانا اپنی جگہ صحیح تو ہے لیکن کیا ہر دور کے ادب کی الگ الگ خصوصیتیں بھی ہوتی ہیں؟ اس طرح سوچنے پر شاید نئی نسل کی خصوصیتوں کو متعین کرنے میں آسانی ہو جائے! اب طلسم ہوشربا کی داستانوں اور پریم چند کے افسانوں کو سامنے رکھیے اور اس بات پر غور کیجیے کہ ان دونوں میں زبان و بیان کے علاوہ اور بھی کچھ فرق پایا جاتا ہے؟ اور اگر یہ فرق پایا جاتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے۔ اس طرح غور کرنے پر سب سے اہم فرق اس معاشرت میں ملے گا جو پریم چند کے دور میں پائی جاتی تھی اور جو طلسم ہوشربا کے دور میں نہیں پائی جاتی تھی اور نہ پائی جا سکتی تھی —— یہاں ہمیں دو جداگانہ ماحول ملیں گے۔ ان دو مختلف ماحول کے آدمی باوجود پیکر، آنکھ، ناک، کان میں ایک جیسے ہونے کے باوجود دو جداگانہ راہوں پر چلتے اور سوچتے ملیں گے۔ ان کے دماغ مختلف ہوں گے۔ اور ہم تھوڑی سی کاوش کے بعد اس نتیجے پر یقیناً پہنچ جائیں گے کہ مختلف ادوار میں مشترک اقدار کے باوجود علیحدہ اقدار بھی ہوتی ہیں۔ نئے دور کی بعض اقدار اپنے پیشرو دور کی اقدار سے نہ صرف جدا ہوتی ہیں بلکہ بعض اوقات اُن کی ضد بھی ہوتی ہیں۔ یہ اقدار مختلف معاشرتی مسائل کا نچوڑ یا مظہر ہوتی ہیں۔ بقول اسید گی سادی زبان میں یوں کہہ لیجیے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئے معاشرتی مسائل بھی لے کر آتا ہے جو نئی فکر کو جنم دیتا ہے۔ اب ہمارے سامنے پھر وہی بحث آجاتی ہے جسے ہم پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ ان مسائل کو سمجھنے سلجھانے اور حل کرنے ہی سے نئی فکر اور رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ ادبی بحث کے سلسلے میں معاشرتی مسائل کا ذکر ممکن ہے بعض طبائع کو مکدر اور آزردہ کر دے مگر مجبوری کچھ ایسی ہے کہ جیتے جی ان مسائل سے پیچھا چھڑانا ممکن نہیں۔ یہ مسائل فقط نہیں آدمی ہوتے ہیں جو ہمیشہ سے ادب کا مرکزی کردار رہے

ہیں اور ہر قسم کے افکار اور خیالات انہیں کے گرد گھومتے رہتے ہیں۔ نئی نسل نئے مسائل کی ہمیک وقت پروردہ بھی ہوتی ہے اور انہیں پیدا بھی کرتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے دور کے مسائل سے پرانی نسل کے مقابلے میں زیادہ قریبی اور گہرا ہوتا ہے یا ہونا چاہئے۔ تاریخ جب ایک دور ختم کر کے نئے موڑ پر پہنچ جاتی ہے اور حالات بدلنے لگتے ہیں اور نئے حالات رونما ہونے شروع ہو جاتے ہیں تو نئی اور پرانی نسل میں حدِّ فاصل کھینچنا ممکن ہو جاتا ہے۔ ہر چند اس حدِ فاصل کو سن و سال کے لحاظ سے متعیّن کرنے میں الجھنیں پیدا ہو سکتی ہیں اور بعض اوقات ہم غلط نتائج اخذ کر سکتے ہیں لیکن اس امر میں بھی صداقت ہے کہ نئے زمانے کو قبول کرنے میں طبعی عمر کا بھی فیض شامل ہوتا ہے۔ نئی نسل پرانی نسل کی بہ نسبت زیادہ آسانی اور کھلے دل سے نئے تغیّرات کو قبول کر سکتی ہے۔ اُس میں نئے حالات کو پرکھنے، سمجھنے اور اپنانے کے سلسلے میں جو لہک اور تازگی پائی جاتی ہے وہ پرانی نسل میں نسبتاً کم ہوتی ہے۔ لیکن طبعی عمر کا یہ عمل دخل صرف ایک حد تک اپنے اثرات چھوڑتا ہے۔ آگے چل کر کچھ ایسی کٹھن راہیں ملتی ہیں جہاں ناتجربے کاری اور تجربے کاری کے فرق اور مضرات کو سمجھے بغیر مسائل سے عہدہ برا ہونا مشکل ہے۔ اسی لئے نئی نسل کو اس طرف سے بھی چوکنا رہنے کی بڑی ضرورت ہے کہ کہیں یہ اُس کی ناتجربہ کاریاں تو نہیں ہیں جن کو وہ ادبی تجربات کا نام دیکر خوش اور مطمئن ہو رہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نئی فکر کی بنیادیں اُسی وقت سے پڑنا شروع ہو جاتی ہیں جب نئی نسل کے ادبا اور شعرا، عنفوانِ شباب کے نئے خوابوں کی طرح نئے دور کو بھی اپنے سینے میں کھلتا اور مہکتا ہوا محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اُن کی فکر اسی خوشبو سے پہچانی جا سکتی ہے۔ لیکن بات اگر یہیں ختم ہو جاتی تو پھر نئی نسل کا کام بہت آسان ہوتا اور اس کے ذمے صرف خواب دیکھنا رہ جاتا۔ دل تو یہی چاہتا ہے کہ کاش ایسا ہی ہوتا مگر ایسا ہوتا نہیں۔ ان خوابوں کی تعبیر سے نئی نسل کا اُتنا ہی تعلق ہے جتنا خواب دیکھنے سے۔ چنانچہ وہ وقفہ یا فاصلہ جو خواب اور اس کی تعبیر کے درمیان ہوتا ہے نئی نسل کو پہچنوانے اور اسکو معتبر بنانے کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں پہنچ کر نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے مجموعی طور پر دو مسئلے ہو جاتے ہیں ـــــ نئے دور کو قبول کیا جائے یا رد!؟

لیکن آگے بڑھنے سے قبل یہ مناسب ہوگا کہ نئے دور کی تھوڑی سی وضاحت کر دی جائے ورنہ غلط فہمیوں اور الجھنوں کے دوبارہ پیدا ہو جانے کا امکان ہے۔ نئے دور کی اصطلاح یہاں وسیع تر معنوں میں استعمال کی جا رہی ہے جس سے مراد یہ ہے کہ مجموعی حیثیت سے ایک تاریخی دور دنیا بھر میں ختم ہو چکا ہے یا ختم ہو رہا ہے اور ایک نیا تاریخی دور شروع ہو چکا ہے یا شروع ہو رہا ہے ورنہ یوں مخصوص حالات میں ہر تغیّر کو نہ نیا کہا جا سکتا اور نہ اُسے تاریخی ارتقا سے تعبیر کیا جا سکتا۔ چنانچہ نئے دور میں نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کے رویّے اور انداز فکر کی دو جداگانہ نوعیتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نئی نسل زندگی کی ارتقائی منزلوں ہی کی منکر ہو جائے اور نئے مسائل سے

گریز کرنے ہی کو نئی فکر سمجھنے لگے۔ دوسری یہ گروہ اس ارتقاء سے ہم آہنگ ہو کر ترقی پذیر زندگی کا ساتھ دے۔ پھر یہ بھی ظاہری بات ہے کہ نئی نسل کے ادیب و شاعر ایک دن ایک ساتھ مل کر نہ یہ عہد کرتے ہیں اور نہ کر سکتے ہیں کہ وہ سب کے سب اپنے دور کو قبول کر رہے ہیں یا رد کر رہے ہیں۔ لہٰذا اب خود نئی نسل مختلف خانوں میں بٹنا شروع ہو جاتی ہے اور اس طرح اُس کے ایک سے زیادہ رویے ہو سکتے ہیں۔ کچھ نئے دور کے منکر ہو سکتے ہیں کچھ اس کے مُقر ہو سکتے ہیں اور کچھ اپنے کو بین بین رکھ سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں نئی نسل کے ادیبوں اور شاعروں کی فکری سمتوں کا کوئی مجموعی تصور محال ہے زیادہ سے زیادہ یہی کہا جا سکتا ہے کہ ان سب کی فکر اپنی اپنی جگہ نئی ہے اس لئے کہ وہ نئے دور، نئے حالات، نئے مسائل کے ردِّ عمل کے طور پر سامنے آئی ہے۔ لیکن ان تمام امور کے باوجود نئی نسل کا یہ منقسم تصور خود نئی نسل کی نفی کرنے لگتا ہے۔ جب ہم نئی نسل کہتے ہیں تو اس سے مراد چند افراد نہیں ہوتے بلکہ لوگوں کی ایک کثیر تعداد جو مجموعی حیثیت سے نسل کے نام سے تعبیر کی جا سکتی ہے اور جو معاشرے کے ایک غالب رجحان کو نمایاں کرتی ہے۔ ورنہ اگر سوال ایک مخصوص معاشرے یا دور میں صرف "ردِّ عمل" کا ہے تو پھر اس میں نئی اور پرانی نسل میں امتیاز کرنے کی بھی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔ ردِّ عمل تو ہر لکھنے والے کا خواہ نیا ہو یا پرانا کسی نہ کسی سمت میں ہوگا ہی۔ لہٰذا بحث کو ایک خطِ مستقیم پر رکھنے کے لئے بہتر ہوگا کہ ہم نئی نسل کو ہٹا کر نئے شاعروں اور ادیبوں کے رویے سے بحث کریں اور یوں اُس مبہم، غیر متعین اور بڑی حد تک غیر ضروری اصطلاح سے بچنے کی کوشش کریں جو کثرتِ تعبیر سے پریشاں ہو کر نسل در نسل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

نئے لکھنے والوں کا رویّہ بالعموم دو قسم کا ہو سکتا ہے ——— انفرادی یا اجتماعی یعنی یا تو وہ اجتماعی مسائل سے دامن بچا کر صرف خود بینی ہی کو اپنا شعار بنا سکتے ہیں جسے مہذب اور ادبی اصطلاح میں "دروں بینی" بھی کہتے ہیں یا پھر انفرادی اور اجتماعی زندگی میں ربط دے کر اپنے اور بیگانوں کے مسائل کو ایک وحدت میں سمجھنے اور پرکھنے کے طریقۂ کار کو اپنا سکتے ہیں۔ صرف اپنی ذات کو کریدتے رہنے کا مشغلہ انفرادی طور پر ممکن ہے دلچسپ اور بڑا اہم ہو لیکن اجتماعی طور پر اسے ایک بیماری سمجھا جاتا ہے یا منفی رویّہ کہا جاتا ہے۔ اس میں ایک دشواری یہ بھی ہے کہ اس قسم کے "منفرد" لکھنے والے جو معاشرتی مسائل کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے اتنے منفرد ہوتے ہیں کہ ان میں آپس میں کوئی فکری یا باطنی ربط نہیں ہوتا یا نہیں ہو سکتا اور نہ اُسے ہونا چاہئے۔ رہ گیا ایسے ادیب جو نقطۂ نظر کے اختلافات کے باوجود مسائل سے واسطہ رکھتے ہیں وہ البتہ کسی نہ کسی طرح ایک خاندان اور ایک نسل کا تصور پیدا کر دیتے ہیں ——— بہرحال نئے لکھنے والوں میں کچھ ایسے ہو سکتے ہیں جو صرف اپنی ذات کو "کل" سمجھتے ہوں اور کچھ ایسے جو ذات اور کائنات دونوں کے مجموعے کو "کل" سمجھتے ہوں۔ وہ نئے ادیب جو ادب کو اجتماعی زندگی کا ترجمان سمجھتے ہیں اُن کے نئے پن کو سمجھنے میں کم دشواری ہوتی ہے اس لئے کہ اُن کی فکر نئے دور کے تقاضوں سے

ہم آہنگ ہوتی ہے اور یوں وہ نئے مسائل کی ترجمانی کے واسطے سے پہچانے جاسکتے ہیں۔ حالانکہ نئے مسائل کو ادب بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ خصوصاً ایسی صورت میں جب نئے مسائل آج اقوام متحدہ کے منشور میں بڑی خوبی اور وضاحت کے ساتھ ایک فہرست کی صورت میں درج کر دیئے گئے ہیں۔ زندگی میں خیر و برکت پیدا کرنے اور اس خیر و برکت کو ادب کے ذریعے ابھارنے کی تحریک پیدا کرنے میں اس منشور سے بہتر ایک آدھ ہی منشور اور ہوں گے اس منشور میں جسے دنیا کی تمام قوموں نے مل کر مرتب کیا ہے وہ تمام معاشرتی، معاشی، سیاسی، قومی اور بین الاقوامی مسائل دے دیئے گئے ہیں جنھیں ادب اپنا آورش بناتا رہا ہے۔ اِن مسائل سے ہٹ کر کوئی نئی بات کہنا آسان چیز نہیں ہے۔ اس کے علاوہ یہ مسائل صرف نئے لکھنے والوں کی دسترس میں نہیں ہیں بلکہ پرانے لکھنے والے بھی اِن تک پہنچ سکتے ہیں۔ بہر صورت بات یہ ہو رہی تھی کہ تنہا نئے مسائل کی جستجو ہی نئے ادب کی تخلیق کے لیے کافی نہیں بلکہ اِن سے پوری ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کی ضرورت ہے جس کے بغیر ادب تخلیق نہیں ہو پاتا اور نہ نئے لکھنے والے پہچانے جاسکتے ہیں۔

دوسری طرف وہ نئے ادیب جو اِن مسائل پر دھیان نہیں دیتے اور صرف اپنا گیان حاصل کرنا چاہتے ہیں ممکن ہے نیا پن، تو پیدا کرلیں مگر ادب یقیناً تخلیق نہیں کرسکتے اس لیے کہ نئے ادب کی تخلیق کے لئے نئی اقدار کو اپنائے بغیر چارہ نہیں۔ ہر نیا دور اپنے ساتھ کچھ نئی اقدار لاتا ہے اور انھیں اقدار کی ترجمان اور تشریح کی بنا پر نئے لکھنے والوں کی سمت اور رفتار کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس موقع پر اگر کوئی یہ پوچھ بیٹھے کہ اِن نئی اقدار سے کیا مراد ہے تو جواب بس یہی دیا جاسکتا ہے کہ وہ اعلیٰ اقدار جو زندگی کو سمجھنے سمجھانے اور آگے بڑھانے میں مدد ہوتی ہیں لیکن اگر اس کے بعد میں بھی سوال کیا جائے کہ یہ اعلیٰ اقدار کیا ہیں تو سیدھا جواب یہی ہے کہ یہ اعلیٰ اقدار وہی ہیں جن کو آپ اعلیٰ سمجھتے ہیں —— زندگی میں بہر صورت اعلیٰ اقدار کا کوئی نہ کوئی تصور تو آپ کو رکھنا ہی ہوگا خواہ انفرادی طور پر یا اجتماعی طور پر۔ اِن اعلیٰ اقدار کے تصور کے بغیر بھلے نئے خود ادیب کا تصور خواہ وہ کسی نقطۂ نظر کا حامل ہو محال ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اعلیٰ اقدار کی بحث میں الجھنے کی جگہ ہم صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہماری مراد انھیں اعلیٰ اقدار سے ہے جنھیں آپ اعلیٰ اقدار سمجھتے ہیں اور جن سے منکر ہو کر آپ تخلیق کے ہر جذبے کو کھو بیٹھیں گے۔ چنانچہ اس مقام پر یہ سوال بے جا نہ ہوگا کہ وہ نئے لکھنے والے جو معاشرتی اقدار کی نفی کرتے ہیں کن اقدار کی ترجمانی کے دعویدار ہیں؟ وہ کونسی اقدار ہیں جو اُن کے ادب کے لئے فیضان ہیں اور وہ کس بنا پر پہچانے جاسکتے ہیں؟ کیا اُن کے نئے پن کی پہچان محض اتنی ہے کہ ان کا ادب غیر معاشرتی ہے۔ یہاں آسانی سے جنسی تحریکات اور ذاتی میلانات کا سہارا ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ لیکن کیا جنسی تحریکات اور ذاتی میلانات کا معاشرے سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اِن تحریکات اور میلانات کو ابھارنے، بگاڑنے یا بنانے، تیز کرنے یا دھیما کرنے میں کس

نئے دور کا کوئی ہاتھ نہیں ہوتا جس میں نئے لکھنے والے لکھ رہے ہیں؟ اگر واقعی اُن کی تخلیقات نئے دور کے معاشرتی مسائل سے بالکل "پاک" اور "منزّہ" ہوتی ہیں اور اُن میں کوئی کھوٹ اور ملاوٹ نہیں تو پھر وہ کس بنا پر نئی کہلائے جانے کی مستحق ہیں اور اُن کے اشعار اور میر سوز یا شاہ نصیر کے اشعار میں کیونکر امتیاز کیا جا سکتا ہے یا اُن کی فکر نظیر اکبر آبادی کی فکر سے کیونکر نئی ہوئی ـــــ یہ فکر الگ تو ہو سکتی ہے مگر نئی کیونکر ہوئی؟ شاید لب و لہجے، انداز بیان اور علامتوں کے استعمال کی بنا پر ہم اُن کی تخلیقات کو نیا کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات ایک حد تک صحیح ہے۔ مگر لب و لہجے، انداز بیان، الفاظ اور علامتوں کے نئے پن اور نئے استعمال کے باوصف پرانی فکر کو یا ایسی فکر کو جو اپنے عہد کی مُنکر ہو نیا کیوں کر کہا جا سکتا ہے؟ نئی فکر کی اساس نئی اقدار پر ترجمانی کے لئے نئے لب و لہجے اور انداز بیان کی طالب بھی ہو سکتی ہیں (نئے اسلوب کو اختیار کرنے کا جواز ہی یہ ہے کہ ہم نئے دور میں آ گئے ہیں) لیکن اگر ہم صرف انداز بیان کے انوکھے پن کو غلطی سے نیا پن سمجھ لیں اور اسے نئی فکر کا بدل قرار دیں تو پھر ہمارے لئے اپنے کو نیا کہلوانے کی چنداں حاجت نہیں رہتی۔ اس نوع کے ادیب نہ نئے ہوئے نہ پرانے۔ اُن کا رشتہ، ماضی، حال، مستقبل کسی سے بھی ممکن نہیں کیونکہ اپنے معاشرے سے رشتہ توڑنے کے بعد ہر دور کے معاشرے سے رشتہ لازمی طور پر ٹوٹ جاتا ہے۔ معاشرہ ایک تسلسل اور ارتقا ہے۔ یہ کسی ایک فرد کی ذات نہیں ہے۔ معاشرے سے رشتہ توڑنے کا بعد پھر الفاظ سے رشتہ توڑنا بھی واجب ہو جاتا ہے کیونکہ بد قسمتی سے الفاظ اپنی جگہ خود ایک معاشرہ ہوتے ہیں۔ اس کے بعد ایک ہی چارہ کار رہ جاتا ہے وہ یہ کہ ایک بالکل نئی "ویکبلیری" (VOCABULARY) بنائی جائے جو اس قسم کے لکھنے والوں کی ذات کی کماحقہٗ ترجمانی کر سکے۔ یہی نہیں بلکہ ان میں سے ہر لکھنے والے کو لامحالہ اپنے لئے علیحدہ علیحدہ "ویکبلیری" بنانی ہوگی تاکہ اُس کی "ذاتِ واحد" پر کسی بھی اجتماعی تصوّر کا سایہ نہ پڑ سکے۔

ان تمام باتوں کے کہنے کا مقصد طنز یا استہزا نہیں ہے اور نہ نئی نسل کے وجود سے انکار ہے۔ نئی نسل کا وجود اتنا ہی حقیقی اور لازمی ہے جتنا نئے دور میں نئے مسائل کا وجود۔ کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ نئی اور پرانی نسل کی بحث سے زیادہ اہم چیز یہ ہوگی کہ ہم اچھے اور بُرے ادب میں تمیز کریں اور اُن مسائل کو سمجھنے کی کوشش کریں جو ادب کو اچھا یا بُرا بنا سکتے ہیں۔ اس نئے شعور اور نئی نظر کو پیدا کئے بغیر نئے عہد، نئے ادیب، نئے ادب اور اس قسم کی تمام اصطلاحوں اور الفاظ کا استعمال نئے لکھنے والوں کے خط و خال کو واضح کرنے کے بجائے اور دھندلا دے گا۔

مختصراً یوں سمجھئے کہ نئی اور پرانی نسل کی بحث اس پہلو سے تو اہم اور سود مند ہو سکتی ہے کہ اس سلسلے میں نئے اور پرانے عہد کے مخصوص موضوعات، مخصوص مسائل اور مخصوص فکر کی وضاحت اور تعیین

ہو سکتی ہے اور اس کے ساتھ ادبی نظریات، ادبی مطالبات اور طرزِ نگارش کے عہد بہ عہد تغیرات اور پورے ادب پر مجموعی طور پر اِن کے نیک و بد اثرات کا پتا چلایا جا سکتا ہے۔ مگر نئی نسل اگر صرف اسی بات کو سرمایۂ افتخار اور طرۂ امتیاز بھی رہی کہ وہ نئی ہے اور اُس کا کام اگلوں سے محض انحراف کرنا اور یکسر ذاتی تجربات کو لفظی اور ہیئتی تجربات کے ذریعے ادب میں سمونا ہے تو یہ نئے ادب کی بڑی بدقسمتی ہوگی۔ اُسے یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ہر نئی نسل پرانی ہو جاتی ہے اور پرانی نسل کا ہر ادیب اپنے عہد میں نیا ہوتا ہے لیکن صرف اس بنا پر نہ وہ بڑا ہوتا ہے نہ چھوٹا۔ اُس کی بڑائی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ ہر عہد میں بڑا سمجھا جائے۔ نئی نسل کے ادیب اگر لفظ و بیان کے تجربات اور ذاتی ہیجانات کو انوکھے انداز میں پیش کر دینے ہی کو اصل تخلیق اور امتیازی خصوصیت سمجھتے ہیں تو اتنی ذرا سی بات انھیں تاریخِ ادب کے صفحات سے مٹ جانے سے بچا نہیں سکتی۔ اپنے عہد کے بدل جانے کے بعد وہ پرانے ہو جائیں گے اور اسی کے ساتھ اُن کے سارے لفظی اور ہیئتی تجربات بھی پرانے ہو جائیں گے اور فکری طور پر تہی مایہ ہونے کی وجہ سے اُن کو ادب میں یاد رکھنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہ جائے گا۔ اس قسم کے نئے لکھنے والے ادب کو غالباً نیا لباس سمجھتے ہیں اور اُن کے پاس بالعموم عذر یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی بات اپنی زبان میں کہنا چاہتے ہیں اور ذاتی تجربات ہی اُن کے لیے اہم ہیں ——— باقی ساری دنیا سے انھیں کیا مطلب! لیکن یہ عذر نہ اس بات کو جھٹلا سکتا کہ اُن سے پہلے بھی بڑے ادیب گذرے ہیں جو ممکن ہے اِن خطوط پر نہ سوچتے ہوں اور اُن کے بعد بھی بڑے ادیب پیدا ہوں گے جو ممکن ہے اِن خطوط پر نہ سوچیں اور نہ یہ عذر اس بات کو ثابت کر سکتا ہے کہ وہ نئے ہونے کے ساتھ بڑے بھی ہیں۔ بڑا ادیب "یک جہتی" نہیں "شش جہتی" ہوتا ہے۔ وہ ہر سمت میں پھیلتا اور بڑھتا ہے اور ہر سمت کو سمیٹتا ہے۔ اُس کی فکر قدیم اور جدید سے مل کر بنی ہے اور اپنے عہد کے فکری ارتقا کو اپناتی ہے جو گذشتہ عہد کے فکری ارتقا سے پیدا ہو کر زیادہ نکھرا، واضح اور پختہ شعور لیکر ابھرتا ہے۔ نئے لکھنے والے اگر فکر کی اس پختگی سے عاری ہیں تو پھر اُنھیں اپنے کو نیا کہتے ہوئے دیانت داری سے کام لینا چاہیے۔ اس لیے کہ نئی نسل نیا زمانہ، نئی نظر ہے اور اس نئی نسل کا کوئی تصور اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک یہ فروعی اختلافات کے باوجود خود کو اپنے عہد کی اصل فکر یا غالب رجحان سے وابستہ اور ہم آہنگ نہ کرے۔

اور آخر میں ایک بات اور ——— ادب میں نسلی امتیازات پر زیادہ زور دینے سے اجتناب بہتر ہوگا۔

اختر الایمان

نئی نسل — ایک خط

میری نظر سے پڑھنے والوں کے وہ خطوط گزرے جو انہوں نے میرے اس خط کے جواب میں لکھے ہیں جو نئی نسل سے متعلق تھا۔ نئی نسل کی ترکیب کے بارے میں جو رائے میری اس وقت تھی وہی اس وقت بھی ہے جہاں تک میں سمجھتا ہوں نسل لفظ وہاں استعمال کیا جاتا ہے جہاں کسی قسم کی مماثلت ہو جیسے خرگوش جیسے گھوڑے، یہ سب ایک جیسے ہوتے ہیں۔ نسل کا لفظ انسان کے ساتھ بھی لیا جاتا ہے مگر جب ہم نسل انسانی کی ترکیب استعمال کرتے ہیں اس کا اشارہ انسان کی ان خصوصیات یا عادات کی طرف ہوتا ہے جو سب انسانوں میں مشترک ہیں۔ جیسے گویائی کی قوت۔ میں نے کبھی نئے لکھنے والوں کے وجود سے انکار نہیں کیا۔ ان میں بہت سے میرے دوست ہیں اور اچھا لکھتے ہیں۔ میرا کہنا صرف اس قدر ہے کہ لکھنے والے نسل نہیں ہوتے افراد ہوتے ہیں۔ ہر لکھنے والے کا اپنا انداز تحریر اور طرز ادا ہوتا ہے۔ الفاظ کی نشست و برخاست اور ان کا استعمال اپنا ہوتا ہے۔ زبان تو سب ایک ہی لکھتے ہیں پھر بھی وہ کونسی خصوصیت یا صفت ہے جو ایک کو دوسرے سے الگ یا کرتی ہے؟ ہم کوئی شعر پڑھ کر یا تحریر دیکھ کر یہ بات کس تصور کے تحت کہتے ہیں یہ میر کا شعر ہے یا محمد حسین آزاد کی تحریر ہے؟ ایک دور میں بہت سے ادیب اور شاعر ہوتے ہیں مگر وہ سب مل کر ایک نہیں ہوتے۔ جوش، جگر، اصغر، محسن کاکوروی، پطرس، رشید احمد صدیقی اور اس دور کے سب نمایاں اور اچھا لکھنے والے نسل نہیں افراد ہیں۔ سب ایک بات نہیں کہتے اور کہتے ہیں تو اس طرح کہ ایک دوسرے کے ساتھ خلط ملط نہیں ہوتا اور سب میں وہ مماثلت نہیں ہوتی۔ میرے خیال کے مطابق لکھنے والوں کے ساتھ نسل کے لفظ کا استعمال غلط ہے اور یہ غلطی اتنی عام ہے جیسے ہی میں نے اس سے انکار کیا بہت سے احباب چونک پڑے۔

یہ ادیبوں کو نسل بنانے اور پکارنے کی بدعت پچھلے پندرہ سولہ سال میں وجود میں آ گئی ہے۔ کچھ تو انگریزی کے اثر سے کچھ اس خیال سے کہ لوگ لکھنے کو قدر مشترک سمجھتے ہوئے ادیب، ادیب کو برابر یا ایک کہتے ہیں اور کچھ سیاسی عقائد یا خیالات کی یکسانیت کے سبب وہ جو ہم پچھلے دنوں ادب میں دیکھ کا رونا روتے رہے ہیں اس کا سبب وہی اپنے کو نسل بنانے کی کوشش ہے۔ سب نے ایک ہی انداز میں لکھنا شروع

کر دیا تھا۔ الفاظ، ان کی تراش خراش، تراکیب لب و لہجہ استعارے تشبیہات علامتیں۔ تصوریت یہاں تک کہ موضوع بھی ایک ہو گیا تھا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب میں یکسانیت آگئی اور یہ یکسانیت جمود نظر آئی۔

تمام لکھنے والوں کا موضوع بھی ایک ہو پھر بھی یہ سوچنے سے قاصر ہوں وہ ادیب یا شاعر جس نے ایک تجربہ کو خود محسوس کیا ہے۔ گرد و پیش کے معاملات۔ حادثات محرکات اور وہ سب جو واقع ہوا اس کا خود معمول رہا ہے۔ اور ہر نرم و گرم سے خود ذہنی اور جسمانی طور پر گذرا ہے وہ جب ان تجربات کو قلمبند کرنے بیٹھے گا تو بالکل ویسے ہی کیسے لکھے گا یا اپنے تجربات بالکل اسی انداز میں کیسے ادا کرے گا جس انداز میں دوسرا لکھنے والا کریگا؟ ہر لکھنے والے کی اپنی ذہنی افتاد ہوتی ہے۔ اپنا شعور اور اس کی پرواز ہوتی ہے اپنی الفاظ کی تلاش ہوتی اور ایک اپنی شخصیت ہوتی ہے اور زندگی کی اعلیٰ اور ادنیٰ قدروں سے متعلق اپنا نظریہ ہوتا ہے۔ بھلا دو لکھنے والے ایک کیسے ہو سکتے ہیں؟ لکھنا بذات خود کوئی قدر مشترک نہیں۔ لکھنے والوں کو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ ہم عصر ہو سکتے ہیں مگر نسل نہیں ہو سکتے۔ اس کے باوجود بھی اگر کوئی صاحب ادیبوں کی نسل بنانے کے در پے ہیں تو اناللّٰہ —— !!

میراجی

نئی شاعری کی بنیادیں

کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں۔ میں اُن میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں۔ گویا زندگی کا سیاسی اقتصادی یا جنسی پہلو اُن کی نظر میں نئی شاعری کا خام مواد ہے۔ میں اُن کی بھی نہیں کہتا۔ میرے خیال میں نئی شاعری ہر اُس موزوں کلام کو کہا جا سکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو۔ یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے۔ ورنہ پرانا۔ اور اس طرح اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبرآبادی سے ملتا ہے۔ نظیر سے پہلے بھی کبھی کبھار کوئی ایسی بے تاب اور بے باک روح دکھائی دے جاتی ہے جسے کسی حد تک نئے راستوں پر چلنے کی کوشش کی۔ لیکن ماحول پر اپنے اثر کے لحاظ سے اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ چنانچہ ہر طرح دیکھتے ہوئے نظیر ہی کو ہم نئی شاعری کا پہلا نمائندہ سمجھیں گے نظیر کے بعد غالب ایسا سنگ میل ہے جس کی انفرادیت کا اثر اب تک جاری ہے۔ اور آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گا۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام ایک سانس میں نہیں لیے جا سکتے کیونکہ انہوں نے چند اصولوں کے مدنظر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رغبت دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا۔ لیکن ان کا یہ قدم کچھ ایسا تھا جیسے تعلیمی اداروں میں گلستان بوستاں کی بجائے اردو کورس ظاہر ہوئے۔ اور غالب کے بعد اگرچہ حالی اور آزاد کی روایات ہی کے سائے میں اس کی ابتدائی نشوونما ہوئی۔ اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک دھندلکے میں چھپا ہوا جدت کا سب سے پہلا شعوری تجربہ شرر لکھنوی کا ہے جنھوں نے ڈراما کے ذریعے سے آزاد نظم کو رائج کرنے کی ناکام کوشش کی اور اقبال کے پھیلتے ہوئے اثرات کے ساتھ ساتھ مولوی عظمت اللہ۔ عبدالرحمٰن بجنوری۔ حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ سیماب۔ ساغر اور جوش ابتدائی کشمکش

کے بعد کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں اور ان سب کے بعد نوجوان شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آکھڑا ہوتا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان، ایک الجھن پیدا کرتے ہیں۔

نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان ـــ شاعری میں ان سب کی آمد ایک طرح سے داخلی اور خارجی ضرورت کی پابند ہے۔ ابتدائی انسان کی ضروریات محدود تھیں۔ اس لئے اُس کی شاعری بھی محدود رستوں ہی پر چل سکی۔ بلکہ یوں کہیے کہ اُس کی نگاہیں اپنی ضروریات کے دائرے ہی میں شعریت کی تلاش کرسکیں۔ پیٹ بھر کر اپنی ہمدمِ شبانہ کے ساتھ فراغت کے لمحوں سے لطف اٹھانا، پیٹ بھرنے کے لئے خوراک کی فراہمی اور ڈر ـــ فطرت کے مظاہر سے ڈرنا، اپنے ہم جنس دشمنوں سے ڈرنا۔ بس یہی باتیں تھیں جن سے گیت کی بات نکلتی تھی۔ اشتہا اور خوف کے دو متوازی خطوط کا درمیانی فاصلہ ابتدائی انسان کی شاعری ہے۔ جوں جوں ارتقائی منازل طے ہوتی گئیں اور تہذیب و تمدن کی الجھنوں سے واسطہ پڑا انسان کے تخیل کا ستارہ پھیل کر اپنے جلو میں اڑتی ہوئی نورانی دھول سے خیال کے آسمان میں ایک کہکشاں بناتا گیا۔ تہذیب و تمدن کی آمد نے نہ صرف احساس و جذبات کی ادبی تسکین کی۔ بلکہ اس کے بعد ذہن ہر طرح کے فطری اور غیر فطری راستوں پر گامزن ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی سوچنے لگا کہ اب کون سے نقطے کو اپنی منزل بنایا جائے۔

ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے۔ اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آجکل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے۔ اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوتے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آتا جا رہا ہے۔ بلکہ آچکا ہے۔

پہلے دور میں ہر بات محدود اور معین تھی۔ اصنافِ سخن محدود تھیں۔ موضوعِ شعری کا ایک معین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ہر شخص کا ذہنی افق بھی ایک ہی رنگ کا حامل تھا نئے دور میں موضوعاتِ شعری میں وسعت پیدا ہوئی۔ اصنافِ سخن میں بھی نت نئے جتن ڈھالے جانے لگے اور ذہنی افق بھی اپنے رنگا رنگ جلووں سے نگاہوں کو لبھانے لگا۔

گزشتہ پانچ سات سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک چھڑی ہے۔ وہ ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے۔ لیکن فیض احمد کے ایک عنوان سے الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس خواب کو کثرتِ تعبیر نے پریشاں کر دیا ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ اس تحریک کے اولین علم برداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت

کاہم معنی سمجھا۔ اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔ حالانکہ ہر اس ادبی تخلیق کو ترقی پسند کہا جاسکتا ہے۔ جو خیال افروز ہو۔ اور ذہنی اور جسمانی زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہمیں کم سے کم ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے۔

آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کیلئے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی یا کم سے کم گھٹتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ پہلے بھی یہی صورت حال تھی۔ لیکن ایک اور انداز میں۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں مدت سے پھولوں کی ایک سیج بچھی ہوئی تھی۔ اور اس پر ایک چنچل سندری غزل کا روپ دھارے سولہ سنگاروں سے سجی بیٹھی ہوئی تھی۔ تشبیہوں کی داسیاں استعاروں کے چنور ہلاتی ٹہل سیوا میں مصروف تھیں۔ راج محل میں آنے جانے والے چنچل سندری کی موہنی چھب سے اپنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والے اور دل کو گرمانے والے چیدہ چیدہ گنتی کے چند آدمی تھے، اور ایسی الگ اور اچھوتی سبھا میں ہر کسی کو جانے کی جرأت بھی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں وہی جا سکتا تھا۔ جسے راج دربار میں جانے کا سلیقہ ہو، جو ایسی محفلوں کے ادب آداب سے واقف ہو، جو دوسروں کی سن کر واہ واہ کہہ سکتا ہو، اپنی سی کہنے پر نہ تلا بیٹھا ہو۔ نظیر، غالب، شرر۔ چند جادوگر ایسے آئے جنہوں نے پرانے راگ کے سروں سے مدد لیکر نیا ٹھاٹھ جمانا چاہا لیکن سننے والوں کے کانوں میں اپنے اپنے وقت کی گونج بن کر ہی رہ گئے۔ راج محل کے رہنے والوں کی دکھائی نہ دینے والی بیڑیاں کٹ نہ سکیں اور راستہ چلتی، کھاتی پیتی، ہنستی بولتی اپنی بات کہتی، دوسرے کی سنتی اور نئے رستوں کی تلاش کرتی ہوئی زندگی محل کے سنہری چوکھٹ کے اندر قدم نہ رکھ سکی۔

اس کے بعد سات سمندر پار ایک جنگی طوفان اٹھا۔ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی آندھی آئی۔ خس و خاشاک لائی۔ لیکن اپنے اپنے جلو میں نئی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لائی۔ اب رفتہ رفتہ نت نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ کوئی بولا ادب کو زندگی سے قریب لانا چاہیے۔ کوئی کہنے لگا ہم اپنے سرمائے سے دست بردار نہیں ہو سکتے۔ کوئی پکارا تھا ہم صرف دو باتیں جانتے ہیں خلوص اور آزادی اور اس اپنے اپنے راگ کے ہنگامے نے ایک الجھن پیدا کر دی۔ ایک ایسی الجھن جس سے نئی لہریں پھل اٹھتی ہیں۔ جس سے نکل کر زندگی سفر کی نئی منزلوں کو طے کرتی ہے۔ لیکن جس کا دھندلکا ایک بھول بھلیاں کی مانند ہوتا ہے۔ ایسی بھول بھلیاں جس میں سے چند ہی لوگ صحیح راستے دیکھ کر اس پر گامزن ہو سکتے ہیں۔

یہی کیفیت اس وقت نئی شاعری کی ہے۔ اور نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے

دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کونسا راستہ اُس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یونہی کھڑا رہنا ہے، حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اُس کا ساتھ دیں گی۔ اور کونسے راستے پر اُس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اُس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دل چسپی کا بہانہ کرتا ہے۔ لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اُس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھمیلے میں سب عمر بسر کر دیتے تھے۔ وہ اب اکیلا ہے اور اُسے سہارے کی جستجو ہے۔ کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اُسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اُسے سجانا ہے۔ نئے روپ میں ڈھالنا ہے۔ اُس کی بنیادوں کا حال اُسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

اس الجھن کے اسباب ۱۸۵۷ء کے مبہم دور سے شروع ہوتے ہیں۔ جب سیاسی اور سماجی لحاظ سے پہلا شیرازہ بکھرنے لگا اور نئے نظام کے لئے جگہ بنی۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ موجودہ نوجوان شعراء اور ان بزرگوں میں چند پشتوں کا فاصلہ پیدا ہو چکا ہے۔ جنہوں نے اس ذہنی کشمکش کے دور کو بنفسہ دیکھا تھا۔ لیکن تاریخ اور نسلی یادیں مل کر گزرے ہوئے زمانے کو بھی اپنا تجربہ بنا دیتی ہیں اس کے علاوہ کسی شخص کی ذہانت ماضی حال اور مستقبل سے مل کر بنتی ہے۔ ماضی اس کے بنیادی خصائص کو ڈھالتا ہے۔ حال اپنی ہر نئی تحریک سے چھان پھٹک کرتا ہے اور وہ اُمنگیں جو ارادے بن کر مستقبل میں تکمیل کو پہنچتی ہیں اُس کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہیں۔

سیاسی لحاظ سے جب ہم آج کے شاعر کا ماضی اپنے سامنے لاتے ہیں تو ہمیں ملکی حکومت کے زوال سے اُبھرنے والے پست خیال کے ساتھ ساتھ نئی سیاسی تحریکوں کے زندگی بڑھانے والے اجزا بھی ملتے ہیں اور یہ پہلے زوال کی پستی کی شدت ہی تھی۔ جسنے سیاسی رنگ لے کر اپنے دیس کا دنیا بھر سے مقابلہ کرتے ہوئے نئی اُمنگیں پیدا کر دیں۔ اور زندگی کے ہر شعبے میں ترقی اور آزادی کی طرف رغبت پیدا کی۔

سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں اُلجھاتی ہیں۔ شہروں کے فاصلے مٹے نئی تعلیم آئی۔ اور کنوئیں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اُس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے۔ جس میں ایک اٹل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو ہیچ ثابت کر رہی ہے۔ تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی۔ اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشو و نما پانے لگا وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں۔ اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتارِ حیات کی تیزی نے جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا۔ وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیے۔

چنانچہ گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہوگئی۔ اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان، شاعر پہلے بننے لگے۔ اور شاعری کے لئے جس قدر علم کی ضرورت ہے۔ اُس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے۔ بلکہ اُسے یکسر نظر انداز کر گئے۔ اور اس لئے علم کی یہ کمی جب گہرائی اور وسعت کے اُس فقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعراء میں اکثر موجود ہے تو اعتراضات کی گنجائش نکلی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعووں نے مخالف بھی پیدا کر دیئے۔

گھریلو زندگی تخریب اور نئی خواہشات کی تشنگی۔ یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ہر نئے شاعر کے کلام اور حالات میں دکھائی دیتی ہیں۔ زندگی میں ہر شخص کو کسی نہ کسی سہارے کی ضرورت ہے۔ پہلے اقتصادی لحاظ سے پرانے منظم طریقے سہارا تھے، وہ نہ رہے اور مقابلہ کا دور آگیا۔ پہلے نوعی لحاظ سے گھریلو زندگی سہارا تھی۔ اُس میں ایک دل جمعی تھی، وہ دل جمعی نہ رہی۔ اور اُس کے ساتھ ہی تعلیم نسواں اور سنیما نے مل کر لذت کی نئی راہیں دکھائیں۔ وہ راہیں جن کو دور سے دیکھنے کی اجازت ہے۔ لیکن جن پر چل کر زندگی کے مکمل کرنے کی ممانعت۔ یہ پہلو بھی تشنہ رہا۔ پہلے ادب کے فنی پہلو میں شعر کے معین دائرے تھے۔ وہ دائرے مٹ گئے۔ یا ایک دھندلکے میں جا چھپے اور نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے، یہ سہارا بھی نہ رہا! اس حالت میں نیا شاعر ڈولنے لگا اور دنیا کا تو اصول ہی یہی ہے کہ جسے ٹھوکر لگے وہ اُسے دھکا دیتی ہے تاکہ وہ منہ کے بل گرے۔

چنانچہ پہلے سہاروں کے نعم البدل کی کمی کا اظہار ہر نئے شاعر کے کلام میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے۔ لیکن اس میں نئی شاعری کا کوئی قصور نہیں اور اگر افادیت ہی مقصود ہو تو اس کی افادیت سے کبھی انکار نہیں نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے۔ خامیاں اس میں ہو سکتی ہیں، ہر تجربے میں ہوتی ہیں۔ لیکن اس کی خوبیاں ہی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ خامیاں تو وقت کی جانچ پڑتال کے بعد دور ہو جائیں گی۔ اور خوبیاں پہلے سے زیادہ نمایاں اور مسلّم۔ اس کے لئے ہمیں اُس وقت تک انتظار کرنا ہوگا۔ جب تک کہ ہم سیاسی، سماجی اور انفرادی زندگی کے تانے بانے کو نہ سلجھالیں اور اس دوران میں ہمیں ہمدردانہ انداز نظر رکھتے ہوئے اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہوگا کہ نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں۔ اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے۔ لیکن یہ سب کامیابی نئے شاعروں کے ہاتھ میں ہے اگر وہ بات کے ہر پہلو کو دل لگا کر دیکھیں، خلوص سے اُس پر غور کریں اور دل جمعی سے آگے بڑھیں تو جا ہے کچھ بھی ہو میدان انہی کے ہاتھ میں رہے گا۔

ن م۔ راشد

ہیئت کی تلاش میں

ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے ایک جگہ کہا ہے کہ لوگ تجربوں سے ڈرتے ہیں اور یہ بات ہے بھی صحیح۔ لوگ ہر نئے تجربے سے یوں ڈرتے ہیں جیسے وہ کوئی بھوت ہو۔ وجہ یہ ہے کہ ایک فرد کی ہستی اس کے اپنے تجربوں ہی کا مجموعہ ہوتی ہے اور کسی نئے تجربے کو دیکھ کر اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ بھوت اُس کے ان سب تجربوں کو نگل جائے گا۔ جن پر اُن کی ہستی قائم ہے۔ اور یوں انسان نئے تجربوں سے ڈرتا ہے۔ نئے خیالات یا نئے روپ صرف اس صورت میں ایک عام انسان کو مرعوب ہو سکتے ہیں جب اس کی نگاہوں میں نئے افق ہوں۔ اس کے دل میں نئی دنیاؤں کی جستجو ہو، اس کا دماغ اپنے محدود ماحول سے مطمئن نہ ہو۔ ہندوستان میں یہ اطمینان جو بڑھتی ہوئی زندگی کے لئے زہر کا حکم رکھتا ہے بہت پرانا ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ سمندر پار جانے سے یہاں جنم بھرشٹ ہو سکتا تھا۔ رفتہ رفتہ بدلتے زمانے کے نت نئے اثرات کے ماتحت یا نئی روشنی یا نئے انداز کی تعلیم کے باعث زندگی نئی صورتیں اختیار کرتی گئی۔ گو آج بھی ہم میں سے اکثر کے دل و دماغ پر وہی جمود طاری ہے جو اُبلتی ہوئی زندگی اور بڑھتے ہوئے قدموں کے راستے میں روک بن کر کھڑا ہے۔ عام زندگی ہی کو دیکھئے۔ ہندوستانی مرد نے سوٹ پہن لیا۔ سر پہ ہیٹ رکھ لی۔ لیکن ہندوستانی عورت صرف ساڑی تک ہی ترقی کر سکی ہے۔ اگر ساڑی کے بجائے وہ سایہ پہن لے تو اس پر آج بھی انگلیاں اٹھ سکتی ہیں اس بات کو ایک اور پہلو سے دیکھئے۔ ہندوستانی عورت پڑھ کر دنیا کی ترقی یافتہ قوموں کی عورتوں کے دوش بدوش سماجی اور سیاسی لحاظ سے ترقی کے خواب دیکھ رہی ہے۔ لیکن اگر وہ سائیکل چلانے لگے کلبوں میں جانے لگے۔ آزادانہ اپنے مرد دوستوں سے ملنے جلنے لگے تو اس کی اخلاقی حالت کے بارے میں اکثر زبانوں سے ناگوار کلمے ہی سنائی دیتے ہیں۔

شاعری میں نئی طرزِ نگارش کی تلاش بھی بہت سے لوگوں کی نظر میں بداخلاقی سے کم نہیں ہے اور پھر اس بداخلاقی کا درجہ تو اور بھی شدت اختیار کر گیا ہے۔ کیونکہ ہمارے نئے شاعر تو صورت کے ساتھ ساتھ موضوعات میں بھی پرانی روایات کو بھولتے جا رہے ہیں۔ نئے سیاسی اقتصادی اور سماجی نظریوں نے جو نیر چڑھے ہیں رہ کر

محلوں کے خواب دیکھنے کو ایک کہاوت سے ہٹا کر حقیقت کے راستے پر چلا دیا ہے۔ چنانچہ ادب میں نئی زندگی سے نئے موضوع پیدا ہوئے ہیں اور نئے موضوع اپنے ساتھ لازماً نئی صورتیں نئے ادبی روپ نئی طرزِ نگارش لائے ہیں۔ نثر کا میدان وسیع سے وسیع تر ہوتا جارہا ہے اور نظم بھی اب غزل رباعی مسدس مخمس وغیرہ گنتی کی پرانی پٹریوں کو چھوڑ کر ایک ایسی شاہراہ پر چلنے لگی ہے جس سے قدم قدم پر کئی چھوٹے رستوں کی نمود کا امکان ہے۔ اردو کی پرانی شاعری یعنی غالب سے پہلے کی شاعری میں غزل ہی ایک ایسی صنفِ سخن تھی جسے شاعر اپنی ذات کا ترجمان سمجھتے تھے۔ لیکن آج غزل یہ ترجمانی کرنے سے قاصر نظر آتی ہے۔ کیونکہ غزل جس نظام کی یادگار ہے وہ ختم ہوچکا ہے۔ غزل نے ایسی سوسائٹی میں پرورش پائی جس میں زندگی صدیوں سے ایک ہی ڈگر پر چلی جاتی تھی۔ غزل اس شاعری کا نمونہ ہے جو سوسائٹی کے من گھڑت قانونوں میں بندھی ہوئی تھی۔ آج ان قوانین میں سے بہت کم باقی ہیں جو ہیں — ان میں بھی نئی حرکت نئی تبدیلی پیدا ہوچکی ہے۔

زندگی کی تنگنائے اب بڑھتے بڑھتے ایک طوفانی سمندر بنتی چلی جارہی ہے۔ سمندر میں نئی لہریں اٹھ رہی ہیں اور شاعر زندگی کی جوئے کم آب سے نکل کر آزادی کے بحرِ بیکراں کی لہروں کے سہارے آگے بڑھنا چاہتا ہے۔ آج کا شاعر اپنی شاعری کا غلام بن کر نہیں رہنا چاہتا۔ بلکہ اس کا آقا بن کر وہ اسے اپنے ڈھب پہ چلانا چاہتا ہے چنانچہ جہاں پرانے زمانے میں شاعری ڈوم ڈھاڑیوں اور گانا بجانے والوں کی طرح مجلسوں کی رونق تھی۔ وہاں آج کے شاعر کے ہاتھ میں شاعری ایک قوت اور ایک کارگر ہتھیار بنتی جارہی ہے۔ اس قوت سے زیادہ کام لینے کی خواہش نے طرزِ نگارش کے نئے تجربات پر شاعروں کو ابھارا ہے۔ نئی طرزِ نگارش کے بعض نقاد یہی بات بھول جاتے ہیں کہ نئی شاعری اس نئے نفسی ماحول کی پیداوار ہے۔ ان کے پاس شاعری کو ناپنے کے پرانے پیمانے کے سوا کوئی پیمانہ نہیں۔ اور اسی لئے انھیں کوئی نئی چیز کو دیکھتے ہوئے درمیانی فاصلے کا احساس نہیں ہوسکتا۔ میراجی کی ایک نظم اسی قسم کے ایک کولمبس کے ہاتھ لگ گئی۔ اسنے عروض کی کتابوں میں یہ پڑھ رکھا تھا کہ شعر وہ موزوں کلام ہے جس میں قافیہ تو ہو اور بحر کے ارکان برابر ہوں۔ میراجی کی یہ نظم دیکھ کر وہ جھلا اٹھا۔ چنانچہ اسنے پہلے تو پیمانہ رکھ کر مصرعوں کے ارکان برابر کئے پھر مصرعوں میں قافیے داخل کئے اور پھر ایک مضمون لکھ کر پڑھنے والوں سے پوچھا کہ خدا لگتی کہنا کہ یوں اس نظم میں چار چاند لگ گئے یا نہیں۔ اسے معلوم تھا کہ نظم کے حسن کی کمی بیشی کو ناپنے کا کوئی مقررہ آلہ تو ہے نہیں۔ لیکن وہ یہ بھی جانتا تھا کہ اس استدلال سے وہ لوگ ضرور قائل اور قائل سے زیادہ مرعوب ہوجائیں گے جن کے دل میں ہر نئی طرزِ نگارش کے خلاف پہلے ہی سے تعصب موجود ہے۔ اکثر لوگ جدید شاعری پر اس انداز کی تنقید کرتے ہوئے اس ارتقائی عمل کو بھول جاتے ہیں جو کسی ذہنی کارنامے کو وجود میں لاتا ہے۔ اسے اس کے لئے موزوں لباس بہم پہنچاتا ہے۔ بلکہ وہ اسے وہی لباس پہنانا

چاہتے ہیں جو ان کے اپنے ذہن میں ترشا ترشایا موجود ہوتا ہے اور اسے وہ لباس پہنا کر وہ خود ہی لوگوں سے اپنی عقلمندی کی داد لینے کی کوشش کرتے ہیں۔

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہر جدید شاعر کے خیالات لازمی طور پر اپنے لئے موزوں لباس کے ساتھ بر آمد ہوتے ہیں۔ کیونکہ شعر میں بعض دفعہ انفرادیت کی طرف زیادہ توجہ بھی بے جان الفاظ اور تراکیب کی افراط کی صورت میں ظاہر ہونے لگتی ہے جس سے اسلوب بیان ضرورت سے زیادہ بجی اور غیر متحرک ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر ندرت اس قابل نہیں کہ اسے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیا جائے۔ جب تک ندرت کے ساتھ جدت شامل نہ ہو وہ محض تکنیک کی بے جان نمائش بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعری کی ترقی محض خلا میں قلابازیاں لگانے سے نہیں ہو سکتی۔ بلکہ پرانے اور نئے اسلوبوں کو آپس میں سمو کر نئی تخلیق کرنے ہی سے ہو سکتی ہے۔ نئے تجربات کا بڑے سے بڑا مخالف بھی اس بات کا اعتراف ضرور کرے گا کہ ان تجربات نے تخلیقی ادب کے لئے نئے راستے پیدا کر دیئے ہیں اور یہ کام روایات کی زنجیروں میں بندھی ہوئی شاعری نہیں کر سکتی تھی۔ نئے اصناف سخن کی تلاش ایک نئی تحریک کی دلیل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس تحریک کے باعث ہمیشہ متحرک اور شگفتہ چیزیں وجود میں نہ آئیں۔

نئے ادب کی تحریک (اپنے وسیع معنی میں) اور طرز نگارش کے تجربات کا ایک طرح سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔ یہ دونوں ادب کے چہرے سے تصنع کا پردہ ہٹانا چاہتی ہیں۔ ادب کو وضعداری کی دلدل سے نکالنا چاہتی ہیں شاعری کو اپنی اعصابی بیماریوں سے نجات دلانا چاہتی ہیں۔ شعر کو شخصی ملکیت کے درجے سے بلند کر کے عالمگیر اور آفاقی بنانا چاہتی ہیں۔ شاعری کو افراد کے شخصی تجربات کے بجائے تمام انسانوں کی بنیادی ضروریات کے اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتی ہیں۔

اردو میں طرز نگارش کا پہلا تجربہ مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی کی بلینک ورس ایک کمزور اور ناتمام کوشش سہی لیکن آج بھی ہماری شاعری میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ گو اس سلسلے میں عبدالحلیم شرر کا نام بھی کم اہمیت نہیں رکھتا۔ شرر نے شیکسپیئر کے انداز میں ڈرامہ لکھنے کی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے آزاد نظم کی ابتدائی صورت پیدا کی۔ اور اپنے رسالے "دلگداز" کے ذریعے اس کی ترجمانی کر کے کئی ماہ تک اس سلسلے کو جاری رکھا اور مختلف حلقوں سے اس نئی چیز کے بارے میں رائیں بھی طلب کیں۔ لیکن ان راؤں سے شرر کی ہمت افزائی نہ ہوئی۔ شرر کا تجربہ ناکام رہا۔ لیکن آج کل کے نوجوان شاعر کو ہمت افزائی کی ضرورت نہیں۔ وہ اپنے میں بہت زیادہ جرأت اور ہمت پاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ نئی صورتوں کی مخالفت کے باوجود ان کے لئے رفتہ رفتہ ایک مستقل جگہ بننے کے آثار واضح طور پر دکھائی دیتے ہیں۔ مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی اور شرر کے بعد فارم کے تجربے ایک محدود حد تک علامہ اقبال اور ان کے زمانے کے بعض اور شاعروں مثلاً نادر کاکوروی

نظم طباطبائی اور پنڈت کیفی وغیرہ نے بھی کئے۔ خود علامہ اقبال نے ان تجربوں کو زیادہ فروغ نہ دیا۔ غالباً اس لئے کہ انھیں محض فارم کا شاعر بن کر رہ جانا گوارا نہ تھا۔ ورنہ انہوں نے بعض ایسی فارسی نظمیں لکھیں مثلاً "نغمۂ ساربان" جن میں قافیوں کی تکرار مصرعوں کا اختصار اور مضمون کے مطابق بحر کا استعمال حفیظ کی شاعری کا پیشرو بن گیا۔

حفیظ سے پہلے عام طور پر طرزِ نگارش کے تجربات کی محرک صرف اپج کی خواہش تھی اپج نہ تھی۔ حفیظ ہی سب سے پہلا شاعر ہے جس نے شعر کے اندر چھپی ہوئی موسیقی کو اجاگر کیا اور شعر کے مضمون کے ساتھ اس کا ربط نمایاں کیا۔ حفیظ نے بعض کم رائج بحریں بھی استعمال کی ہیں۔ لیکن وہ بھی محض جدت کے لئے نہیں بلکہ اس احساس کے ساتھ کہ ان نظموں کے لئے ان بحروں کے سوا کوئی اور بحر مشکل ہی سے موزوں نظر آتی ہے۔ حفیظ کی شاعری ہی نے سب سے پہلے ہمارے شاعروں کو اس بات کا احساس دلایا کہ شعر میں شعر کا ٹیمپو (TEMPO) بھی کوئی معنی رکھتی ہے۔ چنانچہ حفیظ ہی نے سب سے پہلے مضمون کے لحاظ سے شعر کی لَے کا تعین کیا۔

حفیظ کے ساتھ ساتھ دکن میں عظمت اللہ خاں ایک نئے قسم کے تجربات میں مصروف تھے۔ انھوں نے سنسکرت کے پنگل کا مطالعہ کیا تھا اور اسے اردو میں ترویج دینا چاہتے تھے۔ جہاں حفیظ نے ایسی بحریں استعمال کیں جو بنیادی طور پر اردو کی بحریں ہیں لیکن ہندی کے روح سے بھی ان کی مطابقت ہے۔ وہاں عظمت اللہ نے ایسی ہندی بحریں انتخاب کیں جو اردو میں کھپنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ عظمت اللہ ہی نے سب سے پہلے انگریزی انداز کی بیلڈز لکھیں اور چونکہ ان بیلڈز کا ماحول خالص ہندوستانی تھا اس لئے ہندی چھند ہی موزوں خیال کئے۔ لیکن عظمت اللہ خاں کے تجربات زیادہ آگے نہ بڑھ سکے البتہ حفیظ کی شاعری نے اردو میں گیتوں کی ایک نئی روایت قائم کردی۔ حفیظ سے کچھ کم عرصے بعد ہی اردو کا ایک اور کامیاب شاعر مقبول حسین احمد پوری سامنے آیا اس کے گیتوں میں جنتا کے سنگیت کا جو اثر دکھائی دیتا ہے وہ اس شدت سے کسی اور شاعر کے ہاں موجود نہیں حفیظ کے گیتوں میں وہ جامعیت نہیں جو احمد پوری کے گیتوں کی خصوصیت ہے۔ حفیظ کے گیتوں میں تراش کی خوبی زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن احمد پوری کے گیتوں میں ایک ایسی گھلاوٹ ہے جو گیت کی جان ہوتی ہے۔

حفیظ ہی کے دوش بدوش اختر شیرانی، میاں بشیر احمد۔ حامد علی خاں۔ افسر میرٹھی، ساغر نظامی۔ ہوش صدیقی اور محمد حسن لطیفی وغیرہ نے بندوں کی شاعری رائج کی۔ یہ لوگ کچھ فارسی کے مسمط سے متاثر ہیں۔ کچھ سنسکرت کے چھندوں سے اور کچھ اپنے ہی پیشرو اردو شاعروں سے۔ بندوں کی شاعری ہمارے ہاں مسمط کی شکل میں پہلے سے موجود تھی لیکن ان جدید شاعروں نے مسمط کی صورت میں ضمنی تبدیلیاں کرکے اس میں زیادہ ترنم پیدا کیا۔ ان کی نظموں میں بعض دفعہ پورے مصرعوں کے ساتھ آدھے آدھے مصرعے مقفٰی ہوتے ہیں۔ جیسے اختر کی نظم "اے عشق کہیں لے چل" میں۔ یہ بھی ایک نیا تجربہ تھا۔ جو اس حد تک ضرور کامیاب

ہوا کہ اس نے ہماری نظموں میں گیتوں کا سا ترنم پیدا کر دیا۔ پھر ان شاعروں نے بحروں کے ارکان کی مقررہ تعداد میں بھی کمی بیشی کا تجربہ کیا۔ مثلاً اختر شیرانی کی نظم "خدائے رقص" میں جس میں مفاعلن کی مقررہ تعداد چار کی بجائے چھ ارکان استعمال کئے گئے ہیں۔ یہ تجربہ جو ایک حد تک پرانے مستزاد کی ٹکنیک پر مبنی تھا کامیاب نہ ہو سکا۔ لیکن ان دونوں قسم کے تجربوں نے موجودہ آزاد نظم کی پیشروی کی۔ جدید شاعروں میں جنھوں نے ان ابتدائی تجربوں سے حوصلہ پا کر آزاد نظم کی ترویج کی ہے۔ تصدق حسین خالد اور میراجی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یہ دونوں نہ صرف مصرعوں کے ارکان کی مقررہ تعداد اور قافیے کی پرواہ نہیں کرتے بلکہ مصرعوں کو ایک دوسرے سے ملاتے چلے جاتے ہیں تاکہ ایک مصرعے کی معنوی تصویریں دوسرے مصرعے کی معنوی تصویروں سے مل کر گھلتی چلی جائیں اور آخر تک پہنچتے پہنچتے ایک ہم آہنگی سی محسوس ہونے لگے۔ میراجی کی نظموں کی مثال ایک کپڑے کے تھان کی ہے۔ جس کے ڈیزائن یا دھاریوں کی رنگارنگی کے باوجود ایک ہی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس کے خلاف اگر آپ نے میری نظموں کا مطالعہ کیا ہے تو آپ کو محسوس ہوا ہو گا کہ ان میں اس حد تک وحدت نہیں۔ میں بیشتر مصرعوں کو توڑ کر ان کو مترنم الفاظ سے مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں نے آزاد نظم سے شاعری میں خیالات کے آزاد تسلسل کے ساتھ ساتھ جامعیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اپنے بارے میں اس سے زیادہ کہنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ہماری شاعری پرانی روایت سے بالکل آزاد ہو چکی ہے کیونکہ ابھی تک نہ صرف غزل باقی ہے بلکہ جدید تجربات کے خلاف تعصب کا زور بھی کم نہیں ہوا۔ خود ان نئے تجربوں نے ابھی اپنی حیثیت پورے طور پر قائم نہیں کی۔ لیکن ان تجربوں کا اثر یہ ضرور ہوا ہے کہ ہماری شاعری کا پرانا جمود ٹوٹ گیا ہے شاعری میں ایک نئی لچک ایک نئی حرکت پیدا ہو رہی ہے۔ اس لچک اور اس حرکت نے ہماری شاعری میں نئے خیالات و تاثرات کو ہضم کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی ہے۔ اور شاعری کے وہ زیورات جو اس کے زوال کی دلیل تھے کم ہو گئے ہیں۔ نئی نظموں میں تسلسل جامعیت اور وحدت زیادہ نظر آتی ہے۔ جن پرانے استعاروں اور کنایوں کے ہم سالہا سال سے عادی تھے وہ اب اپنا روپ بدل رہے ہیں۔ نئے کنایے جو ابھی تک انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ آہستہ آہستہ اجتماعی بن رہے ہیں۔ شاعری کو دوسرے فنونِ لطیفہ مثلاً مصوری۔ موسیقی۔ بت تراشی کا قرب حاصل ہو رہا ہے۔ گویا طرزِ نگارش کے ان تجربات نے ہماری شاعری کی رگوں کو ایک ایسا نیا خون بخشا ہے جو اس کے زوال کو دور کر کے اسے از سرِ نو جوان بنانے کی امید دلاتا ہے۔

وزیر آغا

اردو نظم کا مزاج

شعر نے ابتدائے تہذیب دو راستے اختیار کئے ہیں ——— ایک وہ جو جذبات کے خارزار سے نکلتا، شخصی میلانات و واردات کے بحرِ ذخار میں گم ہو جاتا ہے اور دوسرا وہ جو ناظر کو خارجی زندگی کی تزئین و ترتیب سے روشناس کراتا اور زندگی کے ان گنت کرداروں کے میلانات و تجربات کے مختلف پہلو دکھاتا، ایک سیدھی لکیر کی طرح بڑھتا چلا جاتا ہے۔ جو لوگ شاعری کے پہلے راستے پر گام زن ہوتے ہیں ان کے کلام کے اجزائے ترکیبی ایک نمایاں داخلی اندازِ نظر سے متاثر نظر آتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنے قلب کی گہرائیوں میں جھانکا اور اپنے محسوسات و جذبات سے بساطِ شعر کو سجایا ہے۔ ان کے برعکس جو لوگ شاعری کے دوسرے راستے پر گرمِ سفر ہوتے ہیں ان کے کلام میں داخلی یا شخصی اندازِ نظر کے بجائے جہانِ رنگ و بو کی مختلف کیفیات و مظاہر کی تصویریں پیش کرنیکا ایک واضح رجحان کارفرما نظر آتا ہے اور انہوں نے حتی الامکان مشاہدات کو ذاتی ردِعمل کی دسترس سے دور ہی رکھا ہے ——— ان کے علاوہ شعرا کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جس نے ان دونوں راستوں کے بین بین سفر کیا ہے اور جس کے کلام میں داخلی اور خارجی اندازِ نظر کا ایک حسین امتزاج رونما ہوا ہے۔ ان شعرا کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انہوں نے خارجی واقعات و تحریکات کو جذبات و احساسات کے آئینے میں سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ ادبِ عالیہ کی تخلیق زیادہ تر اسی گروہ کا کارنامہ ہے۔

ہر چند شعر کی یہ تقسیم محض رسمی ہے اور ایک ہی شاعر کے کلام میں مختلف زاویہ ہائے نظر کے نمونے بھی مل جاتے ہیں، پھر بھی شاعری کے مطالعے میں اس قسم کی صداقت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں اور اگرچہ زیرِ نظر مطالعہ شاعری کی ایک صنف یعنی نظم تک محدود ہے۔ تاہم جو بات کل پر صادق آتی ہے اس کا اطلاق بڑی آسانی سے "جزو" پر بھی ہو سکتا ہے۔

شعر کی اس قسم کو ملحوظ رکھتے ہوئے اگر ہم اردو نظم کا مطالعہ کریں تو آغازِ کار ہی میں خارج کی شاعری کی بہتر اور خوب تر مثالیں ملتی ہیں۔ بے شک اس زمانے میں لکھی گئی بعض مثنویوں کے حصے شاعر کے ذاتی ردِعمل کے آئینہ دار ہیں تاہم اردو نظم کے اس ابتدائی دور کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ یہاں بحیثیت مجموعی خارجی زندگی کے اظہار و بیان

کو زیادہ توجہ ملی۔ شاید اس کی بڑی توجہ یہ تھی کہ اس دور میں غزل نے احساسات و جذبات کے اظہار کا منصب تقریباً اپنا لیا تھا اور جب شعرا خود سے باہر جھانکنے کی ضرورت محسوس کرتے تھے تو لامحالہ انہیں شاعری کی دوسری اصناف خاص طور پر نظم کا سہارا لینا پڑتا تھا چنانچہ یہ امر قابل غور ہے کہ جب اس دور کے عظیم شاعر میر غزل کہتے تھے تو ان کا ازلی و ابدی غم شخصی واردات کا لبادہ اوڑھ کر برآمد ہوتا تھا۔ تاہم جب وہ "شہر آشوب" لکھتے تھے تو یہی غم ملکی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے انحطاطی رجحانات پر طنز کی صورت اختیار کر جاتا تھا۔ یہی حال سودا کا تھا جو غزل کے زیر اثر جب تک رہتے تو

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ساتھ سے لینا کہ چلا میں

کہتے لڑکھڑاتے پھرتے تھے لیکن جب وہ شہر آشوب یا ہجو لکھتے تھے تو ان کی طنز میں بلا کی نشتریت پیدا ہو جاتی تھی ـــــ بحیثیت مجموعی میر نہاں خانۂ دل کے شاعر تھے اور سودا کا قلم خارجی زندگی کی عکاسی میں اپنی نظیر نہیں رکھتا تھا۔ چنانچہ غزل میں میر کا مقام سودا سے بلند ہے۔ اور شہر آشوب کے میدان میں سودا کو میر پر سبقت حاصل ہے۔ بہر حال یہاں میر اور سودا کی شاعری کا تقابل مقصود نہیں کہنے کی بات صرف یہ ہے کہ اردو نظم اپنے آغاز میں خارج کی شاعری تھی اور اس ضمن میں میر جیسا دروں بیں شاعر بھی اسی روش پر گامزن تھا۔
اسی دوران میں نظم کے اس خاص رجحان کو نظیر اکبر آبادی نے وسعت دی اور نظم کے دامن میں بہت سے نئے موضوعات کا اضافہ کیا۔ خالص ملکی تہواروں مثلاً ہولی، بسنت، دیوالی وغیرہ پر نظیر نے ایسی بے شمار نظمیں لکھیں جن میں اجتماعی مسرت و بہجت کا اظہار تھا۔ یہ نظمیں داخلی نقطۂ نظر کی ترجمان نہیں تھیں اور یہاں شاعر کی حیثیت محض ایک ناظر یا داستان گو کی سی تھی جو تصویریں پیش کرتا چلا جاتا ہے۔ ان نظموں کے رنگوں میں شوخی اور صناعی تو ہے لیکن گہرائی کا فقدان ہے اور اسی لئے یہ نظم کے اس خاص رجحان کا کوئی نہایت بلند پایہ نمونہ پیش نہیں کرتیں پھر بھی نظیر اکبر آبادی کو یہ تاریخی حیثیت ضرور حاصل ہے کہ اس کے کلام میں پہلی بار نظم کی طرف بھرپور رجحان نے جنم لیا۔
اردو نظم میں خارج کی شاعری کا رجحان کچھ اور صورتوں میں بھی نمودار ہوا مثلاً میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" دیا شنکر نسیم کی "گلزار نسیم" میں ہمیں پہلی بار رومانی کہانیوں کو نظم کے قالب میں ڈھلنے کی نفیس کاوشیں ملتی ہیں۔ یہ نظمیں خارجیت کے زمرے میں اسلئے شامل ہیں کہ یہاں شاعر کے اپنے محسوسات کی بجائے زندگی کے دوسرے کرداروں کے جذبات و اعمال کی تصویر کشی کے نمونے ملتے ہیں اور خود شاعر کی حیثیت اس داستان گو کی سی رہتی ہے جو اپنی چرب زبانی سے ناظر کا دل موہ لیتا اور ایک دلکش فضا کی تعمیر سے اسے گرفت بوت

کر دیتا ہے۔ ان نظموں میں وہ سب کچھ ہے جو اس قبیل کی نظموں میں ہونا چاہئے —— جذبات نگاری، کرداروں کی پیش کش، داستان کا تسلسل اور بات کرنے کا ایک مخصوص انداز —— وہ انداز جس میں ایجاز و اختصار کے علاوہ غنائیت بھی بدرجہ اتم موجود ہے اور جس کا نغماتی زیر و بم ناظر کے احساسات کو آنِ واحد میں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔

نظم میں خارجیت کے اس رجحان کے تحت منظوم کہانیوں کے علاوہ امانت لکھنوی کے ڈرامے "اندر سبھا" کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ ڈرامہ میں کرداروں کی کشمکش، رجحانات کا تصادم اور واقعات کی ایک مربوط و مسلسل پیش کش شاعر کے غیر شخصی طریقِ کار ہی کی غمازی ہے۔ بے شک منظوم کہانی یا منظوم ڈرامہ میں داخلیت کا رجحان اس حد تک ضرور ہوتا ہے کہ یہاں دوسرے کرداروں کے احساسات و جذبات میں خود شاعر کے احساسات و جذبات کا پرتو دکھائی دیتا ہے تاہم بحیثیت مجموعی یہ شاعری، شاعر کی داخلی کیفیات کی بلاواسطہ انداز سے مظہر نہیں ہوتی اور نتیجۃً اس کا مزاج خارج کی شاعری سے زیادہ ہم آہنگ ہوتا ہے۔

اردو نظم میں خارج کی شاعری کا دوسرا رجحان مرثیہ سید الشہدا کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ روایتی داستانوں کی طرح یہ مراثی بھی داخلی کیفیت کے آئینہ دار ہونے کے بجائے ایک خاص واقعہ کو اس کی تمام تر تفاصیل کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اور ان کا دائرہ عمل پس منظر کی تشکیل، کرداروں کے اعمال اور واقعہ کے المیہ پہلوؤں تک محدود رہتا ہے چنانچہ مراثی ان مرثیوں سے قطعاً مختلف ہیں جو واقعہ کی قربت کے باعث ذاتی نقصان کے احساس سے لبریز ہیں، اور جن کا بقول مولانا صلاح الدین احمد "سرچشمہ عقیدت یا امید اجر و جزا نہیں بلکہ محض دل کی پکار ہے" اردو میں مرثیہ سید الشہدا کے سلسلے میں میر انیس اور مرزا دبیر کے کارناموں کا از سرِ نو جائزہ لینے کی ضرورت نہیں تاہم اس امر کا اظہار ضروری ہے کہ ان مرثیوں میں شوکتِ الفاظ اور لطافتِ بیان کے علاوہ ایک واضح ڈرامائی کیفیت بھی موجود ہے اور مرثیہ گو شعراء نے واقعاتِ کربلا کے بیان میں پس منظر کی نہایت اعلیٰ عکاسی بھی کی ہے خاص طور پر میر انیس کے کلام میں صبح و شام کے مناظر کا بیان خارج کی شاعری کا بہت اچھا نمونہ ہے۔

سید احمد کی انقلابی تحریک سے قبل اردو نظم کے دامن میں خارج کی شاعری کے جو نمونے ملتے ہیں وہ اگرچہ اجتہادی روش کی حیثیت رکھتے ہیں تاہم ان کا میدانِ عمل کچھ زیادہ وسیع نہیں اور نہ ان میں کسی باقاعدہ تحریک کے تیور دکھائی دیتے ہیں لیکن سر سید احمد کی قیادت میں قوم کے مزاج میں جو تبدیلی پیدا ہوئی اس کا لازمی نتیجہ نہ صرف اردو نظم کی تدریجی وسعت کی صورت میں نمودار ہوا بلکہ نظم نے غزل کی طرح ایک باقاعدہ ادبی تحریک کا انداز بھی اختیار کر لیا۔ اس ادبی تحریک کے معاون محمد حسین آزاد، مولانا حالی

اور اسمٰعیل میرٹھی تھے ان اکابرِ علم و ادب نے بڑے جوش سے اخلاقی، قومی اور فطری نظمیں لکھنے کا آغاز کیا۔ اور اس سلسلے میں بعض معرکے کی نظمیں بھی تخلیق کیں۔ لیکن چونکہ بنیادی طور پر نظم کی اس تحریک کے پس پشت زیادہ تر خارجیت کی روایت موجود تھی۔ لہٰذا ان نظموں کا موضوع اور انداز بھی داخلی کیفیات سے بیگانہ ہی رہا لیکن شاید یہ زمانہ نظم کی ترویج و ارتقا کے لئے نہایت سازگار تھا کہ سرسیّد کے مخالفین نے بھی کسی نہ کسی حد تک نظم کو اپنے مقاصد کی تکمیل کے لئے آلۂ کار بنایا۔ چنانچہ اکبر الٰہ آبادی کی نظموں میں (غزل سے قطعِ نظر) طنز کا ایک ایسا واضح رجحان نظر آتا ہے جو سوداؔ اور میرؔ کی طنز کی بہ نسبت ایک جداگانہ کیفیت کا حامل ہے اور شبلیؔ کی نظموں میں حالاتِ حاضرہ اور سیاسی و ملکی معاملات کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کی اجتہادی روش کے واضح نقوش ملتے ہیں۔ مگر قابلِ غور بات یہ ہے کہ سرسیّد کی تحریک سے متاثر ہو کر جو نظمیں منصۂ شہود پر آئیں یا اس تحریک کی مخالفت میں نظم کا جو سرمایہ معرضِ وجود میں آیا، بنیادی طور پر یہ خارج کی شاعری کا ہی ایک سلسلہ تھا۔ سیاسی نظموں کا تو خیر موضوع ہی غیر شخصی ہوتا ہے لیکن طنزیہ نظموں کے بارے میں بھی یہ بات قابلِ غور ہے کہ طنز نگار ہمیشہ خود کو ان افعال و حرکات سے بلند و بالا خیال کرتا ہے جنہیں وہ خندہ استہزا میں اڑاتا ہے اور نتیجۃً واقعات و افعال کا جائزہ لیتے وقت اس پر جذبہ و کیفیت کی بجائے احتساب و تنقید کے رجحانات زیادہ غالب ہوتے ہیں اس زاویے سے دیکھیں تو شبلیؔ کی سیاسی اور اکبرؔ کی طنزیہ نظمیں خارج کی شاعری ہی کے زمرے میں نظر آئیں گی۔

بیسویں صدی کے خمسِ اول میں اکبر الٰہ آبادی اور شبلیؔ نعمانی کے علاوہ نظم میں خارج کی اس شاعری کے سلسلے میں تین نام پیش پیش ہیں ——— ظریفؔ لکھنوی، ظفرؔ علی خاں اور جوشؔ ملیح آبادی ان میں سے ظریفؔ لکھنوی نے تو اکبر الٰہ آبادی کے چراغ ہی سے اپنا چراغ جلایا اور ادھ بیچ کے دوسرے دور سے وابستہ ہو کر طنزیہ نظمیں پیش کرتے رہے ان کا روئے سخن مجلسی اور سماجی غیر ہمواریوں کی طرف تھا۔ دوسرے شاعر ظفرؔ علی خاں تھے جنہوں نے شبلیؔ نعمانی کے تتبع میں سیاسی نظمیں لکھنے کا آغاز کیا اور دوسری جنگِ عظیم تک برابر لکھتے چلے گئے۔ تیسرے شاعر جوشؔ ملیح آبادی تھے جو بیسویں صدی کے خمسِ اول میں ابھرے اور اس کے بعد سے لے کر آج تک اپنی مخصوص روش پر گامزن رہے۔ نظم میں جوشؔ کو یہ امتیازی حیثیت حاصل ہے کہ ان کے ہاں خارج کی شاعری کے تقریباً تمام رجحانات یکجا ہو گئے ہیں چنانچہ ان کی نظموں میں فطری مناظر کی تصویر کشی سے لے کر مجلسی اور سماجی غیر ہمواریوں پر طنز تک اور قومی و سیاسی مسائل پر تبصرے سے لے کر واقعاتِ کربلا کے بیان تک موضوعات کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے لیکن بالعموم شاعر کے ردِّ عمل کی صورت داخلی نہیں ہے۔ چنانچہ جوشؔ کی ان نظموں کا مزاج بھی غیر داخلی ہے جو بظاہر جذبات و احساسات کی ترجمانی کے لئے وقف ہیں۔ جوشؔ کی نظم نگاری کا یہ کوئی عیب نہیں ہے بلکہ اصل بات یہ ہے کہ شاعر کے کلام میں داخلی یا خارجی

رجحان کا تسلط شاعر کی افتادِ طبع اور ذہنی ساخت پر منحصر ہوتا ہے اور وہ خود وہی نہج اختیار کرتا ہے جو اس کی فطرت اسے دکھاتی ہے۔

لیکن اس ضمن میں جوشؔ کا کلام "حرفِ آخر" نہیں ہے کیونکہ جدید اُردو نظم میں داخلیت کے ایک واضح رجحان کے باوصف ہمیں خارج کی شاعری کی بہت سی نفیس کاوشیں ملتی ہیں اس سلسلے میں منظوم ڈراما کا احیا ایک نہایت قابلِ قدر اقدام ہے اور بعض جدید شعراء نے اس میدان میں نئے نئے تجربات بھی کئے ہیں۔ منظوم کہانی کے سلسلے میں قیوم نظرؔ نے ایک قدم اٹھایا تھا۔ لیکن "پھم" کی تخلیق کے بعد وہ کچھ ایسے نادم ہوئے کہ پھر ان کے قلم سے کوئی منظوم کہانی نہیں نکلی۔ البتہ جدید اُردو نظم میں طنز کا ایک بھرپور رجحان ضرور نمودار ہوا ہے۔ شاید حالات کی سیمابیت اور معاشرے کی لڑکھڑاہٹ اس کی نمود و ارتقا کے لئے ساز گار تھی۔ کہ ہمیں اس دور میں بہت سی اعلےٰ تخلیقات دکھائی دیتی ہیں۔ راجہ مہدی علی خاں، مجید لاہوری، سید محمد جعفری، محمود جالندھری اور ضمیر جعفری کے ہاں طنز کا مزاج ہی بدل گیا ہے اور اس میں توازن اور اعتدال کے علاوہ ایک ایسی وسعت پیدا ہوئی ہے جو اس سے قبل مفقود تھی۔ جدید اُردو نظم میں خارج کی شاعری کے کچھ اور اچھے تجربات بھی کئے گئے ہیں۔ مثلاً عام گھریلو واقعات کی تصویر کشی میں شاد عارفیؔ اور علی منظورؔ نے بالکل نئے انداز سے کچھ خوبصورت نظمیں لکھی ہیں۔ اور احمد ندیم قاسمی نے اپنی بعض نظموں میں بڑی چابکدستی سے خارجی منظر پر ناتمام کہانیوں کے نقوش واضح کئے ہیں۔ اسی طرح جاں نثار اخترؔ، علی سردار جعفری، ساحرؔ اور دوسرے بعض شعراء نے نظم کے ذریعے مجلسی یا معاشی ناہمواریوں کی طرف بھی متوجہ کیا ہے۔ بے شک کہیں کہیں وہ اپنی رَو میں پراپگنڈے کی حدود تک بھی جا پہنچے ہیں تاہم بحیثیت مجموعی ان کی نظموں نے شعر کے موضوع میں یقیناً وسعت پیدا کی ہے۔ پھر جعفر طاہر اور ابنِ انشا ہیں جنہوں نے غیر شخصی انداز میں تہذیبی اور فکری مسائل پر طویل نظمیں لکھنے کا آغاز کیا ہے۔ ان نظموں میں ڈرامائی کیفیت بھی ہے اور داستان کا تسلسل بھی۔ اس کے علاوہ یہاں پس منظر کی عکاسی بھی موجود ہے۔ اندازِ بیان میں بعض اوقات روایتی شوکتِ الفاظ اور کر و فر اور بعض اوقات داستان گو کا سادھا پن اور تحمل عیاں ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ تجربات اُردو نظم میں قابلِ قدر اضافہ ہیں۔

خارج کی شاعری کے برعکس نظم میں داخلیت کا رجحان شاعر کی خالص شخصی واردات تک محدود ہوتا ہے اور اگرچہ یہ اپنے ارتقا میں انسانی قدروں کے احساس و اظہار تک بھی جا پہنچتا ہے تاہم بنیادی طور پر اس کے دائرہ عمل میں وہی نظمیں شامل ہیں جو شاعر کے خالص جذباتی ردِ عمل کی پیداوار ہوتی ہیں اور جن کے ذریعے وہ اپنے نہاں خانۂ دل کی باتیں ناظر تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے۔ ایسی نظموں میں دیکھنے کی بات محض

یہ نہیں ہوتی کہ شاعر نے اپنے مافی الضمیر کو کامیابی کے ساتھ منتقل کیا ہے یا نہیں بلکہ یہ بھی کہ اس کے احساسی تجربے میں عمومیت کہاں تک موجود ہے؟ دوسرے لفظوں میں ایک کامیاب داخلی نظم کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ اس میں ناظر کو اپنے ہی احساسات و جذبات کی عکاسی نظر آئے اور اسے گمان ہو کہ جو بات کہی گئی ہے وہ پہلے ہی سے اس کے دل میں موجود تھی۔

مگر اُردو نظم میں داخلیت کا یہ رجحان آغاز کار ہی سے نظر نہیں آتا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ بیسویں صدی سے قبل کے دور میں ہمیں اس رجحان کے کچھ نشانات ضرور دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً مرثیے ہی کو لیجیے جو اس رجحان کی اولین صورتوں میں سے ایک ہے۔ مرثیہ سے مراد وہ مرثیہ نہیں جو واقعات کربلا سے متعلق ہے بلکہ وہ جو شاعر نے کسی قریبی عزیز، دوست یا شخصیت کی موت پر لکھا اور جس کا محرک ذاتی نقصان کا شدید احساس تھا۔ اُردو ادب میں اسی کی اولین مثال مومن کا وہ شہرۂ آفاق مرثیہ ہے جو اس نے اپنی محبوبہ کی موت پر لکھا اور جس کے پس پشت خلوصِ بے ریا کا ایک سمندر موجزن ہے۔ اس نوحے کے مطالعہ سے شاعر کے دلِ صد پارہ میں ہجوم غم کا شدید احساس ہوتا ہے اور یہ بات اس کی بے نظیر کامیابی پر دال ہے۔ اس سلسلے میں اگلا مشہور نوحہ غالب کا ہے جو انہوں نے عارف کی موت پر لکھا اور جو ذاتی نقصان کے احساس سے یکسر لبریز ہے۔ اسی طرح غالب کی موت پر حالی کا لکھا ہوا مرثیہ ہے جو اپنی طوالت کے باوجود مرثیے کے اس خاص رجحان کا بہت اچھا نمونہ ہے۔ حالی کے بعد نظم کی اس خالص داخلی رَو کے بہت سے اچھے نمونے ملتے ہیں خاص طور پر سرور جہاں آبادی، علامہ اقبال اور تلوک چند محروم کے مرثیے ہمارے ادب میں ابدی مقام حاصل کر چکے ہیں۔ مرثیہ کا یہ رجحان دورِ جدید میں بھی نظر آتا ہے۔ حفیظ ہوشیارپوری، علی منظور، حفیظ جالندھری، اور جگن ناتھ آزاد کے علاوہ اور بھی بہت سے شعراء نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور بڑی خلوص سے اپنے دل کے سوز و درد کو الفاظ میں منتقل کیا ہے۔

اُردو نظم میں داخلیت کی دوسری رو نیچر شاعری کی صورت میں نمودار ہوئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کے ابتدائی دور میں نیچر شاعری محض مناظر کی تصویر کشی تک محدود تھی اور شاعر کے شخصی اور ذاتی ردعمل کو نظم کے تار و پود میں کچھ زیادہ دخل حاصل نہیں تھا اور اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اُردو کی نیچر شاعری ایک عرصہ دراز تک اسی نہج پر رواں دواں رہی اور نیچر اور شاعر کے مابین کوئی ایسا جذباتی یا روحانی ربط استوار نہ ہو سکا جو نیچر شاعری کے لئے ازبس ضروری ہے تاہم اس سلسلے میں دو ایسی باتیں یقیناً رونما ہوئیں جن کے باعث ہم بظاہر خارجیت کی اس رَو کو داخلی رجحان ہی کے تحت تصور کرتے ہیں۔ ان میں سے پہلی بات تو نیچر شاعری کا وہ رجحان خاص ہے جو اپنے ملک کی سرزمین کے لئے والہانہ لگاؤ کے باعث معرضِ وجود میں آیا اور جس کے زیر اثر بعض شعراء خاص طور پر چکبست، سرور، اقبال، محروم، مہر، کرپال سنگھ بیدار اور اندرجیت شرما نے وطن دوستی کے جذبات کا

اظہار کیا۔ بظاہر یہ نظمیں وطنِ عزیز کے زمینی حُسن کی دلآویز تصویریں ہیں لیکن دراصل ان کی قدر و قیمت شاعر کی جذباتی پیش قدمی ہی کے باعث ہے چنانچہ ان نظموں میں اُردو شعرا نے محض اپنے وطن کی سرزمین — اس کے پہاڑ، دریا، وادیوں، دریاؤں اور مرغزاروں کے حُسنِ لازوال کی عکاسی نہیں کی بلکہ ان جذباتی روابط کی نقاب کشائی بھی کی ہے جو ان کے اور سرزمینِ وطن کے مابین استوار ہو چکے ہیں — دوسری بات اگرچہ بڑی دیر کے بعد رونما ہوئی ہے تاہم یہ ہماری نیچر شاعری میں داخلی اندازِ نظر کی نمو پر دال ہے اور اس کے طفیل اُردو نظم میں فطرت کی طرف شخصی ردِ عمل کے نقوش اُبھرنے شروع ہو گئے ہیں۔ میری مراد اس نیچر شاعری سے ہے جو عباس بیگ محشر کی سعی سے معرضِ وجود میں آئی ہے۔ اور جس میں فطرت کے خارجی حُسن کی عکاسی کے علاوہ نیچر کی حیاتِ تابناک اور شاعر کی روحِ مضطرب میں ایک جذباتی اور روحانی رشتہ قائم ہوا ہے۔ نیچر شاعری کا یہ رجحان اب مقبول ہو رہا ہے اور بعض جدید نظم گو شعراء کے ہاں اس کے نقوش صاف نظر آنے لگے ہیں۔

اُردو نظم میں داخلیت کا تیسرا رجحان ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور دراصل داخلی شاعری اپنی ابتدائی صورت میں محض اسی ایک رجحان کا نام تھا۔ میرا اشارہ ان جذبات و احساسات کی طرف ہے جو محبت کی پیداوار اور تغزل کی جان ہوتے ہیں اور ان نظموں کی طرف ہے جن میں شاعر اپنی نرم و نازک آرزوؤں کا اظہار کرتا اور مسرتوں میں ہمیں برابر کا شریک کر لیتا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ شاعر نے جن جذبات کا اظہار کیا ہے ان کی نوعیت کہیں محض انفرادی تو نہیں؟ یعنی آیا ان جذبات میں عمومیت ہے یا ان کا دائرہ عمل یکسر محدود ہو کر رہ گیا ہے؟ کیونکہ دراصل جذبات کا ایک محدود چار دیواری سے نکل کر انسانیت کی وسیع و کشادہ فضا میں آنا ہی ان کی ابدیت کا ضامن ہو سکتا ہے اور کوئی بھی ایسی داخلی نظم زندہ نہیں رہ سکتی جس میں ناظر کو اپنے ہی احساسات و جذبات کا پرتو صاف نظر نہ آ جائے۔

اُردو شاعری کے طویل ابتدائی دور میں داخلیت کی یہ رَو زیادہ تر اُردو غزل کے تار و پود میں رچی ہوئی نظر آتی ہے اور خارجی عناصر کے مطالعہ کے لئے نظم کے حصّے کی طرف ایک واضح رجحان دکھائی دیتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں اگر رومان کی کوئی چاشنی ہے تو وہ زیادہ سے زیادہ کسی رومانی داستان کے بیان تک ہے اور اگر احساسات و جذبات کی ترجمانی ہے تو داستان کے کرداروں کے جذبات و احساسات کی عکاسی تک ہے۔ لیکن ان نظموں میں شاعر نے براہِ راست اپنی آرزوؤں، اُمیدوں یا مسرتوں اور شکستوں کا اظہار نہیں کیا۔ بے شک ولی یا میر کی مثنویوں میں بعض ٹکڑے اس کلیے سے مستثنیٰ نظر آتے ہیں لیکن ان کی حیثیت بھی کسی واضح رجحان کی سی نہیں۔ میری رائے میں نظم سے تغزل کے اخراج کا باعث آغازِ کار میں تو یہ تھا کہ شعراء محض خارجی واقعات یا مناظر کے لئے نظم کو استعمال کرنا چاہتے تھے لیکن بعد ازاں سرسید احمد کی تحریک کے زیرِ اثر نظم کو انتہا ما بھی اخلاقی، سیاسی یا فطری موضوعات کے

لئے وقف کر دیا گیا تاکہ شاعری کو غزل اور تغزل سے نجات مل سکے۔

نتیجۃً ہماری نظم ایک عرصہ دراز تک تغزل سے ناآشنا نظر آتی ہے۔ تاآنکہ عظمت اللہ، حفیظ جالندھری اور دوسرے شعرا کے ہاں اس روش کے نقوش ابھرنے شروع ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں اختر شیرانی کی نظموں کا تذکرہ خاص طور پر ضروری ہے کہ ان کے ہاں پہلی بار اس رجحان نے بھرپور صورت اختیار کی اور شاعر نے دلی کیفیات کو بغیر کسی تجلب یا تصنع کے الفاظ کا لباس پہنایا۔ تاہم ان سب شعرا کے ہاں جذبات کی وہ گہرائی نظر نہیں آتی جو دورِ جدید کے بعض نظم گو شعرا کو حاصل ہوئی شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ دورِ جدید کی پیچیدگیوں نے براہ راست شعرا کے اذہان پر نئے نئے اثرات مرتسم کئے اور ان کے جذباتِ محبت میں بھی سیمابیت اور پیچیدگی پیدا کر دی۔ چنانچہ فیض کے ہاں جو جذبے کی شدت ہے اور جس کا انہوں نے "انتظار" اور "خدا وہ وقت نہ لائے" میں اظہار کیا ہے۔ یا میراجی کے ہاں جو جذبے کی گہرائی اور پیچیدگی ہے وہ متقدمین یا متوسطین کی نظموں میں موجود نہیں اسی طرح دورِ جدید کی محبت پر قنوطیت نے جو تسلط قائم کیا ہے اور جس کے تحت اختر الایمان، یوسف ظفر، جذبی اور ضیا جالندھری کی نظموں میں ایک عجیب سی یاس انگیز کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ بھی ہماری نظم کے میدان میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔

اردو نظم میں داخلیت کا یہ رجحان ایک اور صورت سے نمودار ہوا ہے ـــــ میری مراد اس صنفِ ادب سے ہے جسے اصطلاحِ عام میں "گیت" کہتے ہیں۔ بے شک بادی النظر میں گیت ایک علیحدہ حیثیت کا حامل ہے تاہم ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے اسے نظم ہی کے زمرے میں شمار کرنا چاہئے ویسے گیت از خود ہمارے ادب میں نہیں آیا بلکہ بقول شاعر "لایا گیا ہے" اور یہ اردو پر ہندی کے اثرات کا مظہر بھی ہے علاوہ ازیں گیت اردو ادب میں لیرک (Lyric) کی سادہ ترین اور خالص ترین صورت ہے اور یہ بنیادی طور پر مرد یا عورت کے ان جذباتِ محبت پر مشتمل ہوتا ہے جو زندگی کے دوسرے افکار و مسائل سے ملوث ہوئے بغیر منظرِ عام پر آتے ہیں، گیت لیرک (Lyric) کے اس تقاضے کو بھی پورا کرتا ہے کہ اسے بنیادی طور پر موسیقی کا ساتھ دینا چاہئے۔ اردو شاعری میں گیت کی آمد کے سلسلے میں یہ بات ملحوظ رہے کہ اول اول اسٹیج اور ڈراما کا سہارا لیکر وارد ہوا تھا لیکن اس زمانے نے اسے ایک صنفِ ادب کے طور پر تسلیم نہیں کیا بعد ازاں جب عظمت اللہ نے گیت میں نکھار پیدا کیا اور ساغر، حفیظ، اندرجیت شرما اور الطاف مشہدی نے اسے کومل جذبات کے اظہار کا وسیلہ بنایا تو اس کے خلاف سارا جذباتی ردِ عمل از خود ختم ہو گیا۔ لیکن اس زمانے تک گیت میں وہ معنوی گہرائی پیدا نہیں ہوئی تھی جو اردو ادب کے دورِ جدید میں میراجی، مقبول حسین احمد پوری، طفیل ہوشیارپوری، عبدالمجید بھٹی، قیوم نظر اور مجید امجد نے پیدا کی

اور یہ دراصل ان ہی شعراء کا حصہ ہے کہ ان کے ہاتھوں گیت کے خالص رومانی پیکر میں آفاقی رنگ پیدا ہوا۔ اور گیت نے شخصی غم یا مسرت کے علاوہ انسانی غم یا مسرت کی نقاب کشائی کا منصب بھی اپنا لیا۔

آخر میں مجھے خالص داخلیت کی اس رو کا بھی ذکر کرنا ہے جس نے اُردو نظم کے جدید ترین دور میں ایک بالکل نئی نہج اختیار کی ہے اور جس کے باعث اُردو نظم میں ایک بنیادی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ اس نہج پر بیشتر ایسی نظمیں نظر آتی ہیں جن میں شاعر نے اپنی زندگی کے کسی ایک تجربے کو اس کی تمام تر جذباتی اور احساسی کیفیتوں کے ساتھ پیش کی ہے لیکن اپنی پیشکش میں نظم کی شعریت کو فنا نہیں ہونے دیا۔ علاوہ ازیں ایسی نظموں میں جذبے کے تجزیاتی مطالعہ کا رجحان بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ میرے ایک دوست کا کہنا ہے کہ جہاں عام نظموں کی مثال TWO DIMENSION FILM کی ہے وہاں وہاں یہ نظمیں 3D FILM کی طرح ہیں چنانچہ ان سے پوری طرح محفوظ ہونے کے لئے ایک خاص قسم کے چشمے کا استعمال ضروری ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ بعض دفعات ایسی نظمیں غیر پختہ طریق اظہار کے باعث ابہام کی نمود کا موجب بھی بنی ہیں اور بعض بزرگوں نے (بجا طور پر) یہ اعتراض کیا ہے کہ ان میں سے کئی ایک نظمیں شاعر کے مافی الضمیر کو ناظر تک پہنچانے میں کامیاب نہیں ہو سکیں۔ تاہم جب کسی شاعر کو اس ضمن میں کامیابی حاصل ہوئی ہے تو اس نے دنیائے ادب کے سامنے ایسی نظم پیش کر دی ہے جو اپنے قیمتی داخلی عناصر اور اپنے تجربے اور احساس کی پردہ در پردہ کیفیات کے باعث قطعاً منفرد دکھائی دیتی ہے۔ جدید ترین دور کی بعض نظمیں مثلاً میراجی کی "سمندر کا بلاوا" فیض کی "تنہائی" ندیم قاسمی کی "ناگزیر" راشد کی "خودکشی" اور یوسف ظفر کی "دعوت" اس ضمن میں پیش کی جا سکتی ہیں۔

اور اب نظم میں داخلی اور خارجی عناصر کے امتزاج کا مسئلہ! غور کیجئے تو نظم میں امتزاج کی کیفیت کسی خاص دور تک محدود نہیں اور نہ کسی شعری تخلیق کے بارے میں یہ حکم ہی لگایا جا سکتا ہے کہ اس پر محض داخلیت یا محض خارجیت کا تسلط ہے۔ وجہ اس کی غالباً یہ ہے کہ شاعر کی داخلی دنیا اور خارجی ماحول میں کوئی نہ کوئی ربط ضرور موجود ہوتا ہے یہ الگ بات ہے کہ خود شاعر بھی بسا اوقات اس ربط کے وجود سے آشنا نہیں ہوتا۔ دوسرے حقائق یا کیفیات کی طرف شاعر کی پیش قدمی کسی مفکر کے ردعمل سے اس حد تک مختلف ضرور ہوتی ہے کہ اس کا مزاج سراسر جذباتی ہوتا ہے اور شاعر حتی الوسع حقائق کو جذبات کے آئینے سے دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ تاہم جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا بعض نظموں میں جذباتی ردعمل اس درجہ ناتواں ہوتا ہے کہ نظم خارجی کی شاعری کا نمونہ قرار پاتی ہے۔ اور بعض نظموں میں جذباتی ردعمل کی شدت اس درجہ ہوتی ہے کہ نہیں داخلی تخلیقات کہنا ہی پڑتا ہے ــــــ مگر اس ایک نقطے سے قطع نظر آپ کو ایسی

نظمیں بھی ملیں گی جن کا مابہ الامتیاز داخلی اور خارجی عناصر کا واضح امتزاج ہے۔ اور جن کے مطالعہ سے ناظر کو ذات
اور ماحول کے ارتباطِ باہم کا احساس آنِ واحد میں ہو جاتا ہے۔ جدید اُردو نظم میں یہ امتزاج بہت نمایاں
ہے اور اس نے تین واضح صورتیں اختیار کی ہیں ـــــ پہلی صورت تو وہ ہے جس میں شاعر نے خارجی ماحول
کو بطور پردۂ تصویر (CANVAS) پیش کر کے اس پر اپنے احساسات و جذبات کے آڑے ترچھے نقوش
اجاگر کئے ہیں۔ ان نظموں میں شاعر نے بالعموم پہلے تو منظر کشی کی ہے اور اپنے جذبات و احساسات کے لئے
مناسب ماحول پیدا کیا ہے اور جب اس نے محسوس کیا ہے کہ ماحول کی منظر کشی ہر لحاظ سے مکمل و اکمل ہو گئی ہے
تو اس نے اپنے جذبات و احساسات کے بند کھول دیئے ہیں اور ماحول اور جذبے میں ہم آہنگی استوار ہو گئی ہے
جدید اُردو نظم میں نیچر اسی چور دروازے سے داخل ہوا ہے اور اس نے شاعر کی داخلی کیفیات کے اظہار کیلئے
زمین ہموار کرنے کا کام سرانجام دیا ہے۔ یوسف ظفر کی نظم "دلوے" اور منیر نیازی کی نظم "برسات" اس کی
بہترین مثالیں ہیں ـــــ امتزاج کی دوسری صورت وہ ہے جہاں شاعر نے داخلی کیفیات کے [illegible]
سے خارجی زندگی کی غیر ہمواریوں کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے ان نظموں میں شاعر نے پہلے تو ناظر کو اپنا ہمراز
بنانے اور اس کی ہمدردی حاصل کرنے کی کوشش کی ہے اور پھر جب اسے محسوس ہوا ہے کہ ناظر [illegible]
اس کی گرفت میں آ گئے ہیں تو وہ بڑی تیزی سے اپنے اصل موضوع یعنی خارجی زندگی کی غیر ہمواریوں کی طرف
متوجہ ہو گیا ہے۔ فیض کی نظم "رقیب سے" اور مجاز کی نظم "آوارہ" اسی زمرے میں شامل ہیں۔ البتہ ان دونوں
صورتوں میں داخلی اور خارجی عناصر کا مکمل انضمام فنی چابکدستی اور مضبوط گرفت کا متقاضی ہے اور وہ اس [illegible]
میں کامیاب نہیں ہو سکے جنہوں نے نظم کے ان دو عناصر میں ایک فطری ہم آہنگی پیدا نہیں کی۔

نظم میں امتزاج کی تیسری صورت وہ ہے جس میں داخلی اور خارجی عناصر کا مکمل انضمام موجود [illegible]
نظم کے سارے تار و پود میں یہ عناصر کچھ اس طرح گھلے ملے ہوتے ہیں کہ انہیں علیحدہ کر کے دکھانا ممکن نہیں
نظمیں احساس و تجربے کی وحدت کا دلآویز نمونہ ہیں اور یہاں شاعر کی قلبی واردات میں عصرِ حاضرہ کی [illegible]
لیتی ہوئی نظر آتی ہے امتزاج کی یہ صورت اُردو نظم کے کسی خاص دور تک محدود نہیں تاہم یہ بیسویں صدی کے
ہیجانی حالات میں نسبتاً زیادہ واضح ہوئی ہے ان حالات میں زمان و مکان کی حدود کچھ اس درجہ سمٹ [illegible]
کہ ہماری زمینی تہذیب نے ایک مختصر سے خاندان کی صورت اختیار کر لی ہے نتیجۃً بعض شعرا شخصی حدود کو
پار کر کے انسانی حدود تک جا پہنچے ہیں اور ان کے کردار میں ذاتی غم اور انسانی درد بڑے فطری [illegible]
یکجا ہو گئے ہیں۔ علامہ اقبال کی کئی ایک نظمیں اس تیسری صورت کی ترجمان ہیں۔ ان نظموں کی خصوصیت
ہے کہ ان میں حیات کی چیرہ دستیوں اور حقائق کی تلخیوں کو ایک فلسفی کے زاویہ نگاہ سے [illegible]

شاعر کے نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ چنانچہ اقبال کی ان نظموں میں فکر کا نمایاں عنصر مقصود بالذات نہیں بلکہ شاعر کی مخصوص افتادِ طبع اور جذباتی میلان کا حاصل ہے۔ بے شک انہوں نے زندگی کے رموز و نکات کی تفہیم، ملک و قوم کے مسائل کی توضیح اور فطرت کے خارجی حُسن کی عکاسی میں اپنے قلم کا سارا کمال صرف کر دیا ہے۔ تاہم انہوں نے اپنے قلم کی روشنائی خونِ دل ہی سے مستعار لی ہے اور نتیجۃً ان کی کئی ایک نظموں میں فکر اور جذبے کی آمیزش سے ایک ابدی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔

لیکن اُردو نظم میں امتزاج کی یہ کیفیت محض علامہ اقبال تک محدود نہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اقبال کے بعد اس کے نقوش دن بدن زیادہ واضح ہو رہے ہیں تو شاید اس میں کوئی مبالغہ نہیں ہوگا چنانچہ آپ دیکھئے کہ جدید اُردو نظم کے پچھلے پندرہ بیس برس میں بہت سی ایسی نظمیں تخلیق ہوئی ہیں جو بلاشبہ اس صورت کی بہت اچھی مثالیں ہیں اور جن میں غمِ جاناں اور غمِ دوراں بڑے فطری طریق سے گھل مل گئے ہیں ان نظموں میں فیض کی نظم "میرے ہمدم، میرے دوست" ن۔ م۔ راشد کی "رقص" اختر الایمان کی "نئی صبح" مجید امجد کی "کنوئیں کی مینڈیر" اور قیوم نظر کی "بے بسی" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان شعراء نے زندگی کی تلخیوں اور کرخت حقائق کی چیرہ دستیوں کو پہلے اپنے دل کی گہرائیوں میں ڈوب جانے دیا ہے اور پھر جب یہ حقائق ان کے اپنے جذبات و احساسات سے مل کر ملائم ہوئے ہیں تو انہیں شعر و نغمہ میں سمو کر ناظر تک منتقل کر دیا ہے۔

بلراج کومل

جدید نظم اور تعصب

میرا خیال ہے شعر کہنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ شاعر (شاعر ہونا پہلی شرط ہے) اچھے کاغذ اور قلم کے علاوہ اچھی روشنائی کا استعمال کرے۔ وجدانی کیفیت اساتذہ کے کلام کو واپس لوٹا دے اور ستاروں بھرے آسمان تلے اپنے کمرے میں بیٹھ کر اس بجلی کے کھمبے پر نظم لکھے جس کا بلب گلی کے شریر بچوں کی مشقِ نشانہ بازی کی نذر ہو چکا ہے۔ ستاروں بھرے آسمان تلے کمرے میں بیٹھ کر کاغذ قلم اور روشنائی کی مدد سے شعر کہنا صرف جدید شاعر کا کام ہے اور اس شعر کو سمجھنا ان لوگوں کا کام جو کاغذ قلم روشنائی، ستاروں بھرے آسمان اور شکستہ بلب کو ایک رشتے میں پرو سکتے ہیں اور سر دھننے کے بجائے، آرام سے شعر کی لذت سے فیض یاب ہو سکتے ہیں۔

اُردو تنقید کے مروجہ طریقوں اور گراں قدر سرمایہ؟ کے مطابق شعر تنظیم کے ایک بندھے ٹکے ضابطہ کی پیداوار ہے۔ شعر کی داد دینا ہمارے یہاں مکمل طور پر ایک جسمانی فعل ہے جو ذہن پر اثر کرنے سے پہلے اپنا کام ختم کر چکتا ہے۔ آہ اور واہ کا وجدانی فوارہ شعر کے نام پر دل و جان سے فریفتہ ہے اور روز و شب بلا روک ٹوک چلتا ہے۔ کہیں زبان و بیان کے نام پر اُچھلتا ہے تو کہیں معاملہ بندی اور نازک خیالی کی قصیدہ خوانی کرتا ہے۔ یہ اُردو شاعری کی بدقسمتی ہے کہ اس کو پرکھنے کا معیار کم و بیش وہی ہے جو آج سے سو برس پہلے رائج تھا۔ تعلیم و تربیت کی ترقی سے صرف یہ فائدہ ہوا ہے کہ ہم نے کچھ مردہ شاخوں پر فلسفہ اور علم و عِلت کے رنگین پھول ٹانک دیئے ہیں۔

اُردو شاعری کی تاریخ وہ ازلی دستاویز ہے جس میں جدید نظم کا ذکر صرف تبرکاً آتا ہے۔ اس کے تحت حاؔلی، اقباؔل اور جوشؔ کے سامنے سجدہ ریز ہونے کے بعد ہمارے پیشہ ور نقاد بغلیں جھانکنے لگتے ہیں۔ یہ سنگین حقیقت پچھلے کئی برسوں سے ہمارا منہ چڑا رہی ہے جدید نظم کو شعر کا درجہ دینے سے پہلے ہم دو چار بار اپنے 'عجائب گھر' کا چکر لگاتے ہیں اور اکثر خوفِ رسوائی کے باعث کچھ اس قسم کے ڈھب میں بات کرتے ہیں جس سے کوئی فیصلہ کن نتیجہ اخذ نہ کیا جا سکے۔

جدید نظم کو شعر کا درجہ دیا جا سکتا ہے یا نہیں؟۔ اس سوال سے پہلے ایک اور سوال ہے۔ جدید نظم کیا ہے؟ جدید نظم کے بارے میں جو مختلف تعصبات ہمارے یہاں پائے جاتے ہیں انہیں مختصراً یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ جدید نظم کچھ ان پڑھ نوجوانوں کی تجرباتی انتشار پسندی کی پیداوار ہے۔

۲۔ جدید نظم اردو زبان اور ادب کی روایت کے خلاف بغاوت ہے اور زبان و ادب کے اصولوں کا کھلا مذاق ہے۔

۳۔ جدید نظم ابہام کے گورکھ دھندوں کا بھونڈا اشتہار ہے۔

۴۔ جدید نظم غزل دشمنی کی بدترین مثال ہے۔

۵۔ جدید نظم سہل پسندی کی پیداوار ہے۔

۶۔ جدید نظم کے مضامین شاعری کے مضامین نہیں ہیں۔

یہ اور اسی قسم کے بہت سے تعصبات ہماری تنقید کا حصہ بن چکے ہیں اور ہمارے پیشہ ور نقادوں (ڈاکٹروں اور حکیموں) نے جدید نظم کی کچھ ایسی خوفناک تصویر کشی کی ہے کہ عام قاری میر اور غالب کے بعد جگر مرادآبادی کو عظیم ترین شاعر سمجھتا ہے۔ شعر کی جانچ اور پرکھ کے لئے ہمارے نقادوں نے الفاظ کا جو ذخیرہ منتخب کیا ہے وہ بخوبی دنیا کے کسی بھی چھوٹے یا بڑے شاعر کی تعریف کرنے کے لئے استعمال ہو سکتا ہے۔ مثلاً اردو کا ہر شاعر شدتِ احساس کا شکار ہے یا مالک ہے۔ کم و بیش ہر ایک کے یہاں دردمندی اور خلوص کے ذریعہ عظمت کی راہیں کھلتی ہیں، کہیں سپردگی اور بے رُخی کی آمیزش سے غم نصیبی کا تجزیہ ہوتا ہے تو کہیں گردشِ روزگار کے سہارے زندگی کے تقاضوں کا محاکمہ کیا جاتا ہے۔ اس صورت حالات میں یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ان تعصبات کا جائزہ لیا جائے جو گراں قدر آرا کی صورت میں ہمارے کتب خانوں پر قابض ہو چکے ہیں۔

تعلیم و تربیت کا طعنہ جدید نظم لکھنے والوں کو پچھلے بیس پچیس برس میں کئی بار سننا پڑا ہے۔ اس لئے اس طعنے کا تجزیہ کرنا اولیں اہمیت کا مستحق ہے۔ تعلیم یافتہ ہونے کا طریقہ تو یونیورسٹی ڈگری حاصل کرنا اور دوسرا ادبیات اور سائنس کا ذاتی طور پر مطالعہ کرنا ـــــــ ڈگری حاصل کے بغیر یا ڈگری حاصل کرنے سے پہلے یا بعد۔ جہاں تک میری ذاتی واقفیت میری راہبری کرتی ہے اردو کے جدید شاعروں میں بیشتر شعراء ڈگری یافتہ ہیں اس لئے تعلیم کا طعنہ یقیناً کسی مختلف نوعیت کا حامل ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جدید شعراء کا مطالعہ ڈگری حاصل کرنے سے قطع نظر، ناقص اور نہایت محدود ہے۔ انہوں نے

اساتذہ کا کلام نہیں پڑھا۔ انہوں نے زبان پر پوری طرح عبور حاصل نہیں کیا اور وہ نظمیں کہنے لگے۔ وہ نت نئے بستے ہوئے حالات سے واقف نہیں ہیں اور محض چالاکی اور چابکدستی کے بل بوتے پر شاعر کہلانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ طعنہ بڑا دلچسپ ہے کیونکہ اُردو شاعری کا صرف دورِ جدید ہی ایک ایسا دور ہے جس میں شاعروں نے اپنے گرد و پیش کو شعوری طور پر شعر میں سمونے کی کوشش کی۔ اپنی دنیا کو قریب سے دیکھا ہے اور ستاروں کی دنیا سے ذروں کی دنیا میں آئے ہیں۔ عورت کو عورت کے روپ میں دیکھا ہے اور جسم و روح کے رشتوں کو نئے سرے سے پرکھا ہے۔ ان موضوعات کو نظم کیا ہے جو بعض لوگوں کے نزدیک غیر شاعرانہ تھے۔ الفاظ و زبان کو نئی وسعتوں سے روشناس کرایا ہے اور اظہار کے نئے انوکھے راستے تلاش کئے ہیں ان کا قصور صرف یہ ہے کہ انہوں نے ایک حقیقی دنیا کے بارے میں شعر کہے ہیں ایک حقیقی دنیا کی زبان استعمال کی ہے (یا کوشش کی ہے) اور خواہ مخواہ اپنا رشتہ ابدیت سے جوڑنے کی کوشش نہیں کی۔

روایت کی اہمیت پر ہمارے یہاں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اُردو زبان کی جس روایت پر اُردو کے مایہ ناز نقاد خاص طور پر زور دیتے ہیں وہ غلاظت اور جھوٹ کی روایت ہے جسے وہ اکثر بڑے خوبصورت ناموں سے یاد کرتے ہیں۔ زبان کی روایت کسی خاص ادیب نقاد یا شاعر کی ملکیت نہیں ہے۔ غالبؔ، میرؔ، آتشؔ اور دیگر اساتذہ کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد ان کے کچھ اشعار کو بار بار نظم کرنے سے شہرت کی غزل تو لکھی جا سکتی ہے لیکن اس سے ادب کا کوئی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ وہ کونسی روایت ہے جس کے خلاف اُردو کے جدید شاعروں نے بغاوت کی ہے؟ وہ کون سے اوصاف تھے جن کی آبیاری کرنے کے لئے اُردو کے کچھ گنے چنے شاعروں اور ان کے حواریوں کو مامور کیا گیا اور جب وہ کسی کام سے باہر چلے گئے تو کچھ غیر شاعر ان کی گدیوں پر قابض ہو گئے؟ اُردو زبان اور ادب کی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کی ذمہ داری صرف وہی لوگ اپنے اوپر عائد کر کے مسرت محسوس کرتے ہیں جو تخلیقی روایت کے علاوہ ادب کی ہر روایت سے واقف ہیں وہ روایت کی پابندی کو غزل کی قلندری الفاظ کی شعبدہ بازی اور بحر و اوزان کے سرکس کا ہم معنی سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں شاعری پیمانے سے ناپے ہوئے مصرعوں۔ تذکیر و تانیث کی فہرستوں، محاورے کی اداؤں اور گھسی پٹی زبان کی نازک مزاجی تک محدود ہے۔ اگر روایت اس قدر نازک چیز ہوتی تو انگریزی شاعری ٹینی سن کے بعد دم توڑ دیتی۔ فرانس انگلینڈ اور ہمارے اپنے یہاں کی ساری ادبی تحریکیں پیدا ہوتے ہی مر جاتیں اور بیسویں صدی کو رونے کے لئے پرانے مرثیہ نگاروں کو قبروں سے نکالنا پڑتا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ روایت اس قدر نازک

مزاج نہیں نکلی۔ اس نے بہت کچھ برداشت کر لیا ہے اور بہت کچھ برداشت کرنا سیکھ رہی ہے۔ وہ الفاظ کے الٹ پھیر سے ہٹ کر بھی شعر کے حسن کو پہچانتی ہے۔ وہ بحر و اوزان کے کرتب دکھلانے والوں کے علاوہ بھی کچھ لوگوں کو شاعر سمجھتی ہے اور انہیں بخوشی اپنی مسلسل زندگی کا حصہ سمجھتی ہے۔ آج کا اردو شاعر محض اردو زبان کا شاعر نہیں وہ ادب کی ایک ایسی وسیع تر روایت کا حصہ ہے جس کی حدود کو متعین کرنا ممکن نہیں ہے۔ ابہام کا اعتراض بھی بڑا دلچسپ ہے۔ کاغذی پیرہن والے شعر کی وجہ سے غالب پر سینکڑوں شرحیں موجود ہیں اور یار لوگوں نے فلسفے کے وہ رموز و اسرار غالب و میر کے ساتھ وابستہ کئے ہیں کہ وہ بے چارے جہنم میں ارسطو اور افلاطون کا دروازہ کھٹکھٹا رہے ہیں۔ عزت افزائی کے نام پر ہم نے اپنے بہترین شاعروں کا حلیہ بگاڑ کر رکھ دیا ہے۔ انہیں صرف شاعر کہہ کر ہماری تسلی نہیں ہوئی۔ ہم نے انہیں عظمت کا تاج کچھ ایسی خوبیوں کی وجہ سے پہنایا ہے جن کے ساتھ ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ کبھی ہم انہیں غیر انقلابی ثابت کرتے ہیں اور کبھی انقلابی۔ کبھی ہم ان کا رشتہ مابعد الطبیعاتی حقیقتوں سے جوڑتے ہیں اور کبھی جسمی حقیقتوں سے۔ یہ ابہام کی بدترین مثال ہے۔ ہمارے اپنے الفاظ کے ابہام کی۔ ہماری اپنی کور ذوقی کی۔ جدید نظم صرف ان شعری ضرورتوں کی غمگسار ہے جس کے بغیر شعر کہا ہی نہیں جا سکتا۔ ابہام کا لفظ کسی مسخرے کی ایجاد ہے کیونکہ سٹیج پر تقریر کرنے والا شعلہ بیان مقرر بھی اپنے سامعین پر براہ راست حملہ نہیں کرتا۔ شاعری کی زبان نثر کی زبان بن چکی ہے لیکن شعر اور نثر کا فرق فی الحال زمانے کی دسترس سے محفوظ ہے اور جس چیز کو ہم ابہام کے نام سے یاد کرتے ہیں وہ ہمارے اور شاعر کے درمیان کا فاصلہ ہے جسے عبور کرنے کے لئے وقت اور ہمدردانہ رویہ درکار ہے۔ اس کام کے لئے کوئی پیٹنٹ طریقہ کارآمد ثابت نہیں ہو سکتا۔ سو سال میں ہم نے یار، معشوق، رقیب اور اس کے الفاظ کو ایک خاص قسم کے معنی پہنائے ہیں اور جدید نظم کے بارے میں ہماری بے تابی ذرہ بھر کوشش اور صبر و تحمل سے کام لیتی نظر نہیں آتی۔ ہم ریل گاڑیوں اور ہوائی جہازوں پر سفر کرتے ہیں تعویذوں گنڈوں سے بیماری کا علاج کرنے کی بجائے دوا کا استعمال کرتے ہیں۔ اخبار ریڈیو اور سینما کے ذریعے دنیا بھر کے حالات سے واقف ہوتے ہیں لیکن جب ان حالات کا ذکر شعر میں سنتے ہیں تو ناک بھوں چڑھا لیتے ہیں۔ اپنے شاعروں کو واپس لوٹ جانے کا حکم دیتے ہیں۔ معشوق نے اپنے آپ کو ہماری بوالعجبیوں سے آزاد کر لیا لیکن ہم ابھی تک اس کی زلف اور کمر کی پیمائش میں مصروف ہیں۔ ہر نئی آواز کو سن کر ہم سہم جاتے ہیں۔ کہیں ہمیں غزل دشمنی نظر آتی ہے تو کہیں سہل پسندی۔ کہیں شاعری کے مضامین پر پہرے بٹھائے ہیں تو کہیں اسلوب اور اظہار کے طریقوں پر۔

جدید نظم انسان اور کائنات کے نئے رشتوں کی پیداوار ہے۔ انسانی ذہن کی پیچیدگیوں کو الفاظ کا جامہ پہناتی ہے جو زندگی کی تیز رفتاری نے انسان کو عطا کی ہیں۔ اس کا احاطۂ فکر بڑا وسیع ہے اس کی سلطنت ماضی حال اور مستقبل کے جملہ فلسفوں، ادبی تحریکوں اور فکری مدرسوں پر مشتمل ہے۔ اس میں غنائیت اور صرف غنائیت تلاش کرنا احمقانہ کوشش کرنا ہے اسکی مستقل شکل متعین کرنا ناممکن ہے اس میں آپ کو اوبڑ کھابڑ چٹانوں کی سی کیفیت نظر آئے گی۔ کہیں روشنی ہوگی تو کہیں اندھیرا۔ کہیں مشینوں کی گڑگڑاہٹ ہوگی تو کہیں پرندوں کی چہکار۔ کہیں چاند کے شکاری نظر آئیں گے تو کہیں بگڑی شکلوں والے خوش پوش لنگور۔ اس پر شعر کے بیشتر مروجہ اصولوں کا اطلاق نہیں ہوگا۔ کبھی طوفان کا زور اسے بہا کر طوالت کا ہم کنار کر دے گا۔ کبھی نیلا شفاف آسمان اسے اختصار کے معنی سمجھائے گا۔ اس میں حسین جسم بھی ہوں گے اور ہڈیاں بھی۔ کہیں اسکا روپ کنول کا سا ہوگا اور کہیں صحرائی ببول کا سا۔ صرف مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے سے کوئی نظم جدید نہیں کہلا سکتی۔ جدید نظم ایک بدلے ہوئے فکری عمل کی پیداوار ہے۔ حالات و واقعات جذبات کے نئے رشتوں کی تاریخ ہے۔ محض تکنیکی شعبدہ بازی نہیں ہے۔

ہم نے شروع میں ایک سوال اٹھایا تھا۔ کیا جدید نظم کو شاعری کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ میرا جواب یہ ہے کہ صرف جدید نظم ہی اس دور میں شعر کا درجہ پانے کی مستحق ہے۔ غزل جذبات و احساسات کے اس عمل کو پیش نہیں کر سکتی جو تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کی وجہ سے دن بدن پیچیدہ ہوتا جا رہا ہے۔ یہ کام صرف نظم ہی کے ذریعے ہو سکتا ہے۔ اس نظم کی کوئی مقررہ صورت نہیں ہو سکتی۔ ہر شاعر کے یہاں اسکی اپنی صورت ہوگی اور ہر شاعر اپنے انفرادی طریقے سے الفاظ کو شعر کا روپ دے گا۔

جدید نظم کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ہمیں نئے سرے سے اپنے ذہنوں کی تربیت کرنی ہوگی۔ اب تک ہمارے سکولوں کالجوں اور یونیورسٹیوں نے ہمیں صرف غزل سے لطف اندوز ہونا سکھایا ہے۔ شعر اور غزل کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے اور ہر قسم کے انحراف کو روایت دشمنی کا نام دیا ہے۔ شاعروں نے شعر کو ایک پٹاخے کی سی چیز بنا کر رکھ دیا جس کے چھوٹنے سے پہلے ہی سامعین کے دلوں میں آگ لگ جاتی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ہم لوگ بنیادی طور پر قدامت پسند واقع ہوئے ہیں۔ ہم ہر کام باقی دنیا کی نسبت سو پچاس سال گذرنے کے بعد کرتے ہیں اور جب کرتے بھی ہیں تو بے دلی اور جھجک سے۔

جدید نظم میری اور آپ کی نظم ہے۔ میں اسے آج بھی اپنی محسوس کرتا ہوں۔ آپ شاید کل کریں گے۔

جدید نظم کی ہیئت و تشکیل

(ایک مباحثہ)

حصہ لینے والے :- اختر الایمان۔ معین احسن جذبی۔ منیب الرحمٰن۔ آل احمد سرور۔ خورشید الاسلام۔ مجنوں گورکھپوری۔

اختر الایمان :- نظم کو ہم لوگ اب تک جس طرح برتتے آئے ہیں اس کی وجہ سے ہمارے عام شاعروں کے یہاں نظم کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نظم، غزل، مثنوی یا دوسری اصناف کے حدود، ان کے مطالبات اور ان کی ہیئت کے تقاضوں پر غور نہیں کرتے۔ مثلاً اب تک بعض حضرات نظم کے اشعار کو علیحدہ علیحدہ اس طور پر دیکھتے اور اس سے لطف لیتے ہیں۔ جس طرح غزل کے اشعار کو یا ہم نظم سے صرف اس کے موضوع کے اعتبار سے ہی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جوش اور ان کے قبل کے شعراء کے یہاں ہمیں جو نظم ملتی ہے وہ ایک طرح سے مسلسل غزل ہوتی ہے۔ اس کی ہیئت تو غزل کی سی ہوتی ہے اور بیشتر تکرارِ خیال سے تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نظموں میں سے کوئی شعر نکال دیا جائے تو بھی نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ حالانکہ میں سمجھتا ہوں کہ نظم میں خیال کی تکرار کے بجائے خیال کا ارتقاء ہونا چاہیے۔ نظم کی بنیادی صفت اس کا تعمیری پہلو ہے۔ ہر نظم اپنی جگہ پر ایک عمارت ہوتی ہے جس طرح کسی عمارت میں ایک اینٹ اپنی جگہ پر کوئی حیثیت نہیں رکھتی اسی طرح نظم کا ایک مصرعہ یا ایک شعر اپنی جگہ پر علیحدہ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ تمام مصرعے مل کر اس کو ایک مکمل شکل میں جنم دیتے ہیں گویا نظم کی وحدت نظم کے لئے بنیادی چیز ہے۔ اگر کسی نظم میں وحدت کا احساس نہیں ہوتا اس کے مختلف اجزاء باہم مربوط ہو کر ایک مکمل نقش نہیں بنتے بلکہ وہ بکھرے ہوئے اور منتشر ہوں اور اس طرح ہوں کہ جس ٹکڑے کو جہاں سے چاہیں نکال دیں یا ان کی جگہ تبدیل کر دیں تو بھی نظم میں فرق نہیں آتا تو ایسی نظم معیاری کہی جانے کی مستحق نہ ہوگی۔ پھر نظم کی بھی کئی قسمیں ہوتی ہیں بدقسمتی سے ہمارے یہاں چند مخصوص طریقے اتنے مقبول ہو گئے کہ ہر نظم اسی طریقے اور اسی ڈھرے کی معلوم ہوتی ہے حالانکہ ہم دوسری زبانوں میں دیکھتے ہیں کہ وہاں پلاٹ کی نظم بھی ملتی ہے، خالص تاثر یا ردِ عمل کی نظم بھی ہوتی ہے۔

کردار کی معرفت کی حقیقت کا تاثر پیش کیا جاتا ہے، ڈرامائی لہجے یا خود کلامی کا انداز بھی برتا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں چند شعراء کو مستثنیٰ کر کے زیادہ تر ایسی نظمیں ملتی ہیں جن کا انداز غزل سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہوتا، دوسرے ان میں لہجہ بیانیہ یا خطابیہ ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں نظم لکھتے وقت صرف اسی بات پر غور نہیں کرنا چاہئے کہ یہ بھی شاعری ہے اور شاعری موزوں ہوتی ہے یا مصرعوں سے مل کر بنتی ہے یا شاعری کسی موضوع کا منظوم پیرایۂ بیان ہے بلکہ اس بات پر بھی توجہ کی ضرورت ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ ہمارے پاس جو مواد یا جذبہ ہے اس کے اظہار کے لئے مناسب ہیئت کیا ہوگی۔ اس طرح متنوع جذبات یا متنوع مواد کے لئے ہم ان کی مناسبت سے پیرایۂ بیان اور ہیئت کی تلاش کریں گے اور اس کے لئے شعوری طور پر اپنی نظم کو ایک ایسے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کریں گے کہ اس نظم کا پڑھنے والا یہ محسوس کرے کہ جو بات اس نظم میں کہی گئی ہے اس کے لئے اس سے بہتر پیرایۂ بیان یا اس سے بہتر ہیئت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔

معین احسن جذبی:- دراصل نظم اور غزل کی تفریق کچھ بے معنی سی ہے۔ کسی نظم کو جو چیز مؤثر بناتی ہے وہ جذبہ ہے۔ جو جذبہ نظم کہلواتا ہے وہ عام طور پر ایک مبہم سا انسپریشن ہوتا ہے جو سب سے پہلے شاعر کے ذہن میں ایک مصرع یا ایک شعر کی شکل میں آتا ہے۔ بقیہ نظم دراصل اس کی تشریح کے لئے یا اس کا پس منظر تیار کرنے کے لئے کہی جاتی ہے۔ بسا اوقات نظم کا سارا انسپریشن ایک مصرع میں ڈھل کر سامنے آجاتا ہے اور وہی مصرع نظم کی کلید بھی ہوتا ہے اور نظم میں سب سے جاندار حصہ۔ بقیہ مصرعے خانہ پری کے لئے ہوتے ہیں مثلاً فیض کی نظم "آزادی میں" یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" یہی مصرع ساری نظم کا نچوڑ ہے۔ یا مخدوم کی نظم "انقلاب" کا صرف یہ مصرع:- گذر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے۔ نظم کی اصل بنیاد ہے۔

مغیث الرحمٰن:- حالی وغیرہ نے دراصل شاعری میں جو بغاوت کی وہ موضوعات یا نقطۂ نظر کے سلسلے میں تھی۔ نظم کی ہیئت ان کے یہاں وہی روایتی ہے جو قطعات یا مثنویات کی ہیئت ہے۔ البتہ اقبال نے مغرب کے اثر سے نظم کو ہیئت کے اعتبار سے بھی علیٰحدہ حیثیت دینے کی کوشش کی۔ ان کی ابتدائی نظمیں تو نہیں لیکن بال جبریل کی کئی نظمیں ہیئت کے اعتبار سے بھی مکمل ہیں اور ان میں ہمیں وحدتِ خیال کا ارتقا ملتا ہے۔ دراصل ہمارے یہاں کی نظم گوئی پر اب بھی غزل کا اثر کافی نمایاں ہے۔ ہماری بہت سی نظمیں جہاں سے شروع ہوتی ہیں وہیں ختم بھی ہو جاتی ہیں۔ بہتر ہے کہ نظم لکھنے سے پہلے ذہن میں ایک خاکہ سا بنا لیا جائے اس خاکے پر سختی سے عمل تو نہیں ہو سکتا لیکن نظم کے خد و خال سامنے آجاتے ہیں۔ اکثر شعراء بغیر سوچے لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ قافیوں کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کی نظمیں غزل کا روپ اختیار

کر لیتی ہیں۔ نظم لکھنے سے پہلے موضوع یا جذبے کو دیر تک ذہن میں رکھنا چاہئے اور ضبط سے کام لینا چاہئے
تاآنکہ اس کا مرکزی خیال اور اس کا نشوونما ذہن میں واضح ہوتا جائے۔ نظم میں ابتدا یا اٹھان، کلائمکس اور پھر
مجموعی تاثر کا خیال رکھنا چاہئے۔ ہمارے یہاں IMAGES غزل میں بھی ہوتی ہیں۔ لیکن نظم میں اسکے
استعمال میں سلیقے کی ضرورت ہے۔ جب تک ایسے ایمج کے تمام امکانات ختم نہ ہو جائیں اسوقت تک
دوسری ایمج لانے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ جلد جلد ایمجز بدلنے سے نظم کے تاثر پر اثر پڑتا ہے۔ پھر ایک بات
اور ہے وہ ہے لہجے کی تازگی کے سلسلے میں۔ ہم عام طور پر بندھا ٹکا پیرایۂ بیان، بندھی ٹکی ترکیبیں اور طرزِ اظہار
دوسرے شعراء کے یہاں سے مستعار لے لیتے ہیں یا وہ روایتی طور پر ہمارے ذہن میں جاگزیں ہو جاتے ہیں۔
نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہمارا اپنا تجربہ یا اپنا جذبہ بھی نظم میں ڈھلنے کے بعد کچھ پرانا سا معلوم ہوتا ہے۔ نئی سے
نئی بات فرسودہ انداز میں کہی جائے گی تو اس کا لطف آدھا رہ جائے گا۔ ہر اچھا شاعر اپنے الفاظ کا ذخیرہ اپنے
ساتھ لاتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہی کمال ملتا ہے کہ اسنے اپنی لغت شعری علحدہ بنائی اور پرانے الفاظ اور
پرانی ترکیبوں کو ایک نئی معنویت عطا کی۔

معین احسن جذبی۔ شاعری خواہ نظم میں ہو یا غزل میں، اسے تخلیقی عمل کی روشنی میں ہی دیکھا
جا سکتا ہے۔ وہ شاعری جو باقاعدہ سانچہ بنا کر کی جائے مصنوعی ہوتی ہے۔ لمبی نظموں کے بھی وہی حصے اچھے
ہوتے ہیں جہاں شاعر کا تخلیقی شعور بیدار ہوتا ہے۔ بقیہ نظم محض خیالات کا منظوم اظہار ہوتی ہے۔ شعری
کیفیت نہیں رکھتی نئے ایمج کے سلسلے میں اس بات پر غور کرنا چاہئے کہ اگر خیالات اور جذبات میں تازگی ہے
اور شاعر کی شاعری فطری تخلیقی عمل کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی ہے تو ایمج بھی نیا ہوگا اور اسلوب میں بھی تازگی
ہوگی۔ نظم میں دراصل تخلیقی عمل پر بھروسہ کرنا چاہئے۔ مصنوعی شاعر یا متشاعر جس کی تخلیقی قوت بیدار نہ ہوئی
ہے نئی بات نئے سے نئے پیرائے میں کہنے کے باوجود بے جان نظم یا بے جان شاعری پیدا کر سکتا ہے۔
قافیے شاعر کو مدد ضرور دیتے ہیں لیکن باشعور شاعر قافیوں کے قبضے میں نہیں ہوتا۔

اخترالایمان۔ بحث اس بات پر نہیں ہو رہی ہے کہ فطری اور غیر فطری شاعری کیا ہے اور تخلیقی یا غیر
تخلیقی آرٹ کیا ہوتا ہے۔ اس بات کو ہم سب مانتے ہیں۔ آرٹ میں تخلیقی عنصر تو ایک قدر مشترک ہے اور
اس باب میں نظم یا غزل کیا نثر کے اصناف ناول، افسانہ، ڈرامہ اور ہر طرح کی ادبی نثر بھی ایک قدر مشترک
اپنے اندر رکھتی ہیں۔ دراصل ہم اس مسئلے کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ مختلف اصناف کے اپنے
حدود یا مطالبات کیا ہیں اور ان کی ہیئت اور تشکیل ایک دوسرے سے کس قدر جدا ہوتی ہے۔ جس طرح افسانہ،
ڈرامہ، ناول اور ایسے اپنی اپنی ہیئتوں کا مطالبہ کرتے ہیں اسی طرح شاعری میں نظم کی بھی اپنی ایک ہیئت ہوتی

ہے اور اس کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ ان تقاضوں کا خیال ہر شاعر کو کرنا ہوگا تخلیقی شاعر ان تقاضوں کو ملحوظ رکھنے سے غیر شاعر نہیں ہو جائے گا اور نہ غیر شاعر بغیر کسی جاندار جذبے کے صرف ہیئت کے بل پر اچھی شاعری کی تخلیق کر سکے گا۔ جہاں تک انسپریشن کا تعلق ہے وہ ہر تخلیق کے لئے ضروری ہے۔ ناول وغیرہ کے لئے بھی۔ لیکن یہ انسپریشن ایک محرک ہوتا ہے۔ شاہنامہ یا ڈیوائن کامیڈی بھی انسپریشن کے تحت لکھی گئی ہیں۔ لیکن ان کے لکھنے والوں نے پلاننگ بھی کی ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی شاعری مصنوعی نہیں ہو جاتی۔ بعض بعض مرتبہ ایک ایک نظم کی تکمیل میں دس دس بارہ بارہ سال لگ جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اتنے عرصے وہی انسپریشن شاعر پر طاری نہیں ہوتا بلکہ اس انسپریشن کے تحت جو مواد شاعر لانا چاہتا ہے اس کو ایک روپ دینے کے لئے اسے محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے۔ غزل یا چھوٹی چھوٹی غنائی نظمیں لمحاتی انسپریشن کے تحت چند لمحات میں مکمل طور پر وجود میں آجاتی ہیں لیکن دنیا کی بڑی بڑی نظمیں تو اس طرح وجود میں نہیں آتیں۔ شیکسپیئر کے ڈرامے یا مثنوی سحرالبیان کسی ایک لمحے میں وجود میں نہیں آئی اور ان میں تہذیب و تمدن یا اس دور کی جن قدروں کا عکس ہے اس کا تعلق شاعر کے لمحاتی وجدان سے نہیں بلکہ اس دور کا مشاہدہ اور اس کی زندگی کے گہرے تجربات اور خارجی دنیا کا عکس بھی اس میں شامل ہوتا ہے۔

یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہئے کہ کوئی صنف سخن بغیر ضرورت وجود میں نہیں آتی۔ اگر شاعری کو ہم صرف شاعری یا تخلیقی عمل کے پیمانے سے ہی جانچیں گے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسی تخلیقی شاعر کو نئی ہیئت وجود میں لانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ قصیدہ یا مثنوی یا غزل میں سے کسی ایک پر ہی کیوں نہ اکتفا کر لیا گیا۔

آل احمد سرور۔ ہم عام طور پر اس بات سے دامن بچانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ادب کے مختلف اصناف کی تعریف کریں اور ان کے متعلق کوئی واضح حد بندی کریں۔ میں سمجھتا ہوں اس تعریف کی ضرورت ہے۔ بیانیہ شاعری، ڈرامہ، ایپک، غنائی شاعری سب کے لئے ایک ہی نسخہ تو کام نہیں دے سکتا۔ یہ مناسب بات ہوگی کہ ہم ان موضوعات کی روح کو سمجھیں اور پھر اس روح کے لئے مناسب پیکر کی بھی جستجو کریں۔ پیکر کی تخلیق بھی شاعرانہ عمل ہے۔ کسی روح کو جب تک پیکر میں نہ ڈھالا جائے گا شاعرانہ عمل مکمل ہی نہ ہوگا۔ اور نہ شاعر اس وقت تک خالق کہا جا سکتا ہے۔ اردو میں حالی سے پہلے بھی نظمیں لکھی گئیں لیکن عرصے تک ہماری نظم پر بھی غزل کا سایہ رہا ہے۔ اس کے اثرات اب بھی باقی ہیں۔ غزل در اصل شہاب ثاقب ہے۔ غزل کا مزاج رکھنے والوں کے یہاں مسلسل پرواز نہیں ملتی۔ وہ ایک مخصوص طرز فکر کے خوگر ہو جاتے ہیں۔ مربوط اور مسلسل فکر کے بجائے اجزاء کے حسن پر فریفتہ ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں اقبال

کے یہاں اس مربوط فکر اور مسلسل پرواز کی مثال ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تصویر درد سے لیکر خضر راہ تک فن کا ارتقا ملتا ہے۔ ان کے بعد کی نظموں میں نظم کا شعور واضح ہوا۔ نظم مسلسل روشنی ہے مسلسل روشنی کیلئے مسلسل پرواز کی ضرورت ہے پرواز یا بصیرت کی ضرورت ہے۔ ہلکی سی کسک یا ہلکی سی لہر کافی نہیں۔ نظم کی مثال ایک دریا کی سی ہے جس میں طرح طرح کے نشیب و فراز ہیں۔ کہیں وہ چٹانوں کا سینہ چیر کر نکلتا ہے تو کہیں میدانوں میں متانت اور وقار کے ساتھ بہتا ہے۔ لیکن دریا میں ایک تسلسل اور ایک وحدت ہوتی ہے۔ ہر دور اپنے ساتھ اظہار خیال کے طریقے بھی لاتا ہے لیکن وہ خلا میں نہیں ہوتے۔ روایت کی خوبی اور خامی دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔

خورشید الاسلام ۔ ہم بار بار خیال کے ارتقا، تسلسل یا شعر میں پلاٹ وغیرہ کا جو ذکر کرتے ہیں تو اس طرح گویا ہماری مشرقی شاعری اس سے خالی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ خیال درست نہیں۔ ہم نے ایسی چیزیں ہاؤس مین یا کسی مغربی شاعر سے زیادہ بہتر طور پر سوچی ہیں۔ ربط، تعمیر اور تسلسل وغیرہ کے الفاظ پرانے عروضیوں کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ غالب کا شعر ہے ؎

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا	جسے غم سمجھ رہے ہو وہ اگر شرار ہوتا

کیا اس شعر میں تعمیری قوت کا فقدان ہے؟

زندگی کے مختلف تجربات و مشاہدات اور جذبات و احساسات کو پیش کرنے کے عام طور پر تین طریقے ہیں۔ پہلا ردِ عمل کی پیش کش۔ اسے غزل کہتے ہیں۔ محسوسات کو ایمانداری، تازگی، اختصار اور ایجاز کے ساتھ پیش کرنا۔ ذاتی ردِ عمل، ذاتی بصیرت اور ذاتی تجربے کے انکشاف میں کم سے کم تفصیلات کی ضرورت ہے۔

دوسرا طریقہ وہ ہے جو ڈراما میں ہوتا ہے۔ اس میں زندگی کی کش مکش ہوتی ہے۔ اقدار کا تصادم، خیر و شر یا حسن و قبح کا معرکہ ہوتا ہے۔ اس کی پیش کش میں ذاتی ردِ عمل کافی نہیں۔ عمل یا کرداروں کے ذریعے، بے لوثی، معروضیت اور بے تعلقی کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔

تیسرا طریقہ ناول کا ہے۔ ناول نگار کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ ماحول کی تفصیلات و جزئیات بیان کرے مصوری سے بھی کام لے اور عمل کو بھی جگہ دے۔

نظم میں یہ تینوں باتیں ممکن ہیں۔ ذاتی ردِ عمل کا انکشاف، محض عمل کے ذریعے اور بے لوثی کے ساتھ یا عمل اور بیان دونوں کے ساتھ تجربے پیش کرنا نظم میں ممکن ہو سکتا ہے۔

مجنوں گورکھپوری ۔ نظم کا لفظ عام کلام موزوں کے لئے بھی استعمال ہو سکتا ہے اور نظم کو محض نثر سے مختلف ایک چیز سمجھتے آئے ہیں لیکن نظم اب ایک صنعت اور ایک ہیئت کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔

یہ انیسویں صدی کے آخر کی پیداوار ہے اور یہ صنف ہمارے یہاں مغرب کے اثر سے آئی ہے مثنوی اور قصیدہ بھی ہماری پرانی نظم ہے لیکن نظم جدید دوسری چیز ہے نظم جدید میں وحدت کا جو تصور ہوتا ہے وہ اس سے مختلف ہے جو مثنوی یا قصیدہ میں یہی وجہ ہے کہ اقبال جو اچھے نظم گو تھے ان کی بھی بہت سی نظموں میں یہ وحدت نہیں ملتی۔ جوش کی نظمیں بھی قصیدے کی بگڑی ہوئی شکل ہیں۔ دراصل اس کا سبب ہمارا غزل کا مزاج ہے۔ نظم دراصل وہی صحیح معنوں میں نظم کہلانے کی مستحق ہوگی جس میں بالیدگی ہو، ابتدا، اوسط اور انتہا ہو اور سب جز اس طرح کل میں ختم ہو جائے کہ کہیں سے جھول نہ معلوم ہو۔ خود غزل کے ایک شعر میں جب تک ایک مصرعہ دوسرے مصرعے سے مربوط نہ ہو تو اچھا شعر نہیں کہلا سکتا۔ بعض اشعار ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے دونوں مصرعے اپنی جگہ پر علیحدہ علیحدہ خوبصورت معلوم ہوتے ہیں لیکن دونوں مصرعوں میں کوئی گہرا ربط نہیں ہوتا اس لئے شعر پڑھ کر تکمیل کا احساس نہیں ہوتا۔ نظم میں اس کی اور بھی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ وہاں ہر مصرعہ ایک دوسرے سے مربوط ہوتا ہے اور اس طرح کہ ان کی نشست یا ترتیب بھی بدلی نہ جا سکے تب نظم کی تعمیر مکمل ہوگی۔ نظم کے پہلے مصرع سے ہمیں یہ احساس ہونا چاہئے کہ جیسے ایک لپٹی ہوئی چیز کو کھولا جا رہا ہے۔ بغیر بالیدگی اور ارتقا کے نظم نظم نہیں۔ پہلے شعر کے بعد دوسرا شعر پڑھا جائے تو پہلے شعر کی یاد تو رہ جائے لیکن دوسرا شعر ذہن کو آگے بڑھائے۔

مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑ رہا ہے کہ اب کے کچھ سال پہلے اردو میں نظم کے جو نئے نئے تجربے ہوئے تھے ان کی رفتار مدھم سی پڑ گئی ہے۔ ہمارے بہت سے نظم گو شعراء غزل کی پناہ لے رہے ہیں اور نظم سے کنارہ کشی اختیار کر رہے ہیں۔ مجھے ڈر ہے کہ کہیں چند سال بعد ہم اچھی نظموں کے لئے ترس کر نہ رہ جائیں حالانکہ اردو شاعری کو اگر آگے بڑھانا ہے تو ہمیں نظم کے امکانات کا جائزہ لینا ہوگا۔

جدید اردو نظم

(ایک مذاکرہ)

شرکت کرنے والے: ضیا جالندھری۔ حمید نسیم اور محمود ایاز

محمود ایاز: اس سے پہلے کہ ہم جدید نظم کے حدود اور اس کے ممکنات پر گفتگو کریں مناسب یہ ہوگا کہ اس بات کی وضاحت ہو جائے کہ جدید نظم سے ہماری مراد کیا ہے۔

ضیا: یہ سوال کافی وسیع ہے۔ جدید نظم مختلف ادوار میں مختلف معنی رکھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم اپنی گفتگو کو اپنے دور کی جدید شاعری تک محدود رکھیں۔

حمید نسیم: یہاں اگر آپ اجازت دیں تو اتنا عرض کر دوں کہ ہر وہ شاعری جدید شاعری ہے جو اپنے دور کی روایتی شاعری سے ہٹ کر اپنے لئے موضوع اور ہیئت کے ہر دو لحاظ سے مختلف راہ اختیار کرے۔ غالب اپنے زمانے کا جدید شاعر تھا۔ اس کی شاعری اپنے دور کی روایتی شاعری سے انحراف کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس دور کی روایتی شاعری کی صحیح شکل ذوق کی شاعری میں نظر آتی ہے۔

ضیا: ہمارا موضوع ہمارے اپنے دور کی جدید شاعری ہے۔ ہماری شاعری میں ایک دور گذشتہ بیس پچیس[30] برس ہوئے شروع ہوا تھا۔ اس دور کو ہم جدید شاعری کا دور کہتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب ہیئت اور موضوع ہر دو میں نئے نئے تجربے شروع ہوئے۔ اس دور میں راشد، میراجی، تصدق حسین اور فیض نے روایت سے انحراف کیا۔ اور نئی نئی راہوں کی تلاش شروع کی۔ میری رائے میں گفتگو اسی دور کے متعلق ہونی چاہیے۔

نسیم: اس انحراف کا تاریخی تعین درست ہونا چاہئے۔ جیسا کہ ضیا صاحب نے فرمایا کھلا انحراف میراجی راشد اور فیض سے شروع ہوا۔ لیکن ایک نئی نہج کی ابتدا اس سے پہلے ہو چکی تھی۔ جدید شاعری کی اصل ابتدا اقبال کے بعد حفیظ جالندھری، اختر شیرانی اور جوش کے دور سے ہوئی۔ ویسے جوش کی

ہیئت تو بیشتر مروّج کے مطابق ہی تھی۔ حفیظ میں زیادہ اور اختر شیرانی میں اُس سے کم ہیئت کے نئے تجربے ملتے ہیں۔ یہ جدید شاعر نہ سہی۔ جدید شاعری کے PRECURSOR پیشرو ضرور تھا۔ جیسے بلیک انگریزی رومانی شاعری کے پیشرو تھے۔

ضیا: ابھی یوں تو بات بہت بکھر جائے گی۔ اگر جدید شاعری کے ڈانڈے یونہی ماضی سے ملاتے چلے جایئے گا۔ تو عظمت اللہ خاں، نادر کاکوروی اور پھر خود اقبال تک بات جا پہنچے گی۔

محمود ایاز: سوال یہ ہے کہ اگر میراجی اور راشد جدید ہیں تو حفیظ اور اختر شیرانی کے مقابلے میں کن معنوں میں جدید ہیں۔ اگر اس بات کا تعین ہو جائے تو میرے خیال میں جدید اردو شاعری کا تعین ہو جائے گا۔

ضیا: حمید نسیم صاحب نے حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی کے ہیئت میں تجربات کا ذکر کیا۔ ان دونوں نے جو تجربات کئے وہ ایک خاص طرح کی پابندی کو ملحوظ رکھ کر کئے۔ انہوں نے یہ تو ضرور کیا کہ مصرعوں کو چھوٹا بڑا کیا ارکان گھٹائے بڑھائے اس کے علاوہ قافیوں کی ترتیب بھی بدلی لیکن ان کے ہاں ارکان کی تقسیم ہر بند میں ہمیشہ برابر رہی ہے۔ ایسے ہی تجربے اقبال اُن سے پہلے اپنے فارسی کلام میں کر کے راہ دکھا چکے تھے۔

حمید نسیم: ضیا صاحب اگر جدیدیت کا معیار مصرعوں میں ارکان کی ناہموار تقسیم پر قائم کرنا ہے تو فیض جدید شاعر نہیں کہلا سکتے۔ کیوں کہ اُن کے ہاں تو نظم اوزان کی پابند ہے اور قافیے بھی التزام کے ساتھ آتے ہیں۔

محمود ایاز: نہیں صاحب فیض نے نظمِ آزاد اور نظمِ مُعرّا دونوں اسلوب اپنائے ہیں۔

حمید نسیم: بہت ہی کم۔ اُنکی شاہکار نظمیں وزن اور قافیے کی قید سے آزاد نہیں۔

ضیا: ہاں لیکن قافیہ یوں آتا ہے کہ کوئی ترتیب نظر نہیں آتی۔ اور یہ بھی ہیئت کا ایک تجربہ ہے۔ آپ فیض کے ہاں قافیوں کی ترتیب کا تعین نہیں کر سکتے۔ یہ نہیں کہہ سکتے کہ قافیہ کہاں آئے گا۔

حمید نسیم: اسے آپ ہیئت میں نیا تجربہ کہتے ہیں تو آپ کے پاس خاطر سے قبول کئے لیتا ہوں۔

ضیا: اب ہیئت میں راشد اور میراجی کی طرف آیئے۔ انہوں نے وہ اسلوب اختیار کیا جسے ہم نظمِ آزاد کہتے ہیں۔ ہمارے ہاں آزاد نظم کا مفہوم مغرب سے ذرا مختلف ہے۔ ہمارے ہاں وہ نظم جس میں ارکان بغیر کسی معیّن ترتیب کے گھٹتے بڑھتے ہوں اور قافیہ یا غائب ہو یا کہیں کہیں آئے، آزاد نظم کہلاتی ہے۔ میراجی کے ہاں تو قوافی شاذ و نادر ہی آتے ہیں۔ البتہ راشد کے ہاں قوافی جا بجا نظر آتے ہیں۔

حمید نسیم: ضیا صاحب یہاں میں صرف اپنی آگاہی کے لیے ایک بات دریافت کرنا چاہتا ہوں کہ آزاد نظم اختیار کرنے کی یہ خواہش کسی خاص مجبوری کے باعث تو نہیں تھی۔

ضیاء: آپ اگر اپنا سوال ذرا اور واضح کردیں تو نوازش ہوگی۔

حمید نسیم: مطلب یہ ہے کہ یہ نئے شعرا پابند نظم کہنے کے اہل نہیں تھے۔ اس لیے اس عجز کو چھپانے کے لیے انہوں نے آزاد نظم اختیار کرلی۔

ضیاء: ممکن ہے اس کا ایک سبب یہ بھی ہو۔

حمید نسیم: میراجی کی حد تک یہ جواز آپ کو نظر نہیں آئے گا کیونکہ انہوں نے بہت خوبصورت گیت لکھے ہیں لیکن راشد کی ابتدائی پابند نظمیں تو بہت کمزور ہیں۔

ضیاء: آپ نے بات پھر آگے بڑھا دی۔ پہلے جدید شاعری کی حدوں کا تعین کرلیجیے۔ آپ نے کہا تھا کہ ہیئت کے تجربے ملتے ہیں۔ فیض نے ہیئت میں بہت زیادہ تجربے نہیں کیے اور حفیظ اور اختر سے صرف ایک قدم آگے بڑھے ہیں۔ ان کے مقابلے میں میراجی نے ایک بالکل نئی ہیئت اختیار کی۔ میں نے میراجی کا نام اس لیے لیا کہ اچھی یا بری شاعری سے قطع نظر یہاں واضح اختلاف نظر آتا ہے۔ یعنی ہیئت اختر شیرانی اور میراجی میں حدِ فاصل قائم کردیتی ہے۔ چنانچہ اگر میراجی کی ہیئت کا تجزیہ کیا جائے تو اسی جدیدیت کا سراغ مل جائے گا جو میراجی اور راشد کی شاعری سے شروع ہوئی۔ ہیئت کا جہاں تک تعلق ہے راشد، میراجی اور تصدق حسین خالد نے ایک ساتھ نظم آزاد اور نظم معرا کہنا شروع کی۔

محمود ایاز: اس گفتگو سے جدید شاعری کی یہ خصوصیت متعین ہوئی ہیئت میں نئے تجربات — جدید شاعری جس چیز سے خاص طور پر ممیز ہوتی ہے وہ اُس کی ہیئت ہے۔

حمید نسیم: اگرچہ جدید شاعر ہونے کے لیے موضوع ہیئت سے زیادہ اہم ہے یعنی ایک نیا احساس ایک نئی طرزِ فکر۔ میں نے ابتدا میں عرض کیا تھا کہ غالب اپنے دور کا جدید اور ذوق روایتی شاعر تھا۔ حالانکہ کہتے دونوں غزل تھے۔ وہاں بھی میرا اشارہ اسی بات کی طرف تھا کہ جدیدیت کی اساس فکر اور احساس کا نیا پن ہے۔

محمود ایاز: جی ہاں مگر اس پر بحث موضوع کے تحت ہوگی۔ یہاں میں گزارش کروں گا آپ یہ بات پر روشنی ڈالیں کہ ہماری آزاد نظم کی ہیئت کی کیا خصوصیات ہیں اور آزاد نظم ہم نے کہاں سے اپنائی۔ آزاد نظم کا پہلا سراغ تو ہمیں شیخ عبدالقادر مرحوم کے 'مخزن' میں ملتا ہے۔ اس زمانے میں مضامین کا ایک سلسلہ بھی چلا تھا جس کا مقصد یہ تھا کہ اردو شاعری کو قافیہ اور ردیف کی پابندیوں سے آزاد کرلیا جائے۔ یہ ان پڑھے لکھے لوگوں کی مہم تھی جو مغرب کی شاعری سے روشناس ہوچکے تھے۔

ضیار: جی ہاں ویسے تو حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری میں سے یہ بات واضح ہو گئی تھی کہ ہماری شاعری پر مغربی شاعری کا اثر ناگزیر ہے۔ آپ نے مغرب کا ذکر کر کے ایک بڑی پتے کی بات کی ہے۔ سر سید کی تحریک کے بعد انگریزی داں طبقہ میں مغربی ادب میں ایک رغبت اور عقیدت روز بروز بڑھ رہی تھی۔ آپ جانتے ہیں نظم آزاد کے تجربات انگریزی ادب میں اب سے بہت پہلے کامیاب ہو کر خود ایک روایت بن رہے تھے۔ خود انگلستان نے یہ ہیئت فرانس سے حاصل کی تھی۔ جب یہ ہیئت ہمارے ہاں پہنچی تو مغرب میں پچاس سال پرانی ہو چکی تھی۔ وہاں آزاد نظم اس مقام پر پہنچ چکی تھی کہ قافیہ اور بحر سے اس کا تعلق کٹ چکا تھا۔ بلکہ PROSE POEM کا ایک نیا آہنگ مقبول ہوتا جا رہا تھا۔ ہمارے شاعروں نے آزاد نظم اختیار کی تو کچھ پابندیاں انہوں نے قایم رکھیں۔ ہمارے شاعر ہر چند مغرب سے متاثر تھے مگر اپنی شاعری کے مزاج سے ابھی تک تعلق خاطر باقی تھا۔ انہوں نے قوافی ترک کر دیے مصرعوں میں ارکان کی پابندی بھی چھوڑ دی لیکن بحر کو قایم رکھا۔

حسن نسیم: صاحب میں یہاں اپنی پہلے کہی ہوئی بات پھر دہرانا چاہتا ہوں۔ تجربہ کا شوق اور مغرب سے اثر پذیری اپنی جگہ برحق۔ لیکن اس ہیئت کے اختیار کرنے میں بڑا دخل پابند نظم نہ کہہ سکنے کے احساس کا تھا۔ میرا جی نے تو گیت بہت اچھے کہے ہیں اس لئے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ پابند نظم بھی کہہ سکتے تھے۔ انہوں نے نظم آزاد اختیار کی تو یقیناً یا تجربے کا شوق ہوگا یا مغرب کا اثر۔ لیکن باقی شاعر باوجود کوشش کے پابند نظم نہیں کہہ پائے تھے۔ چنانچہ انہوں نے محسوس کیا کہ یہ میڈیم ان کے لئے موزوں نہیں۔ اس لئے انہوں نے آزاد نظم کی راہ اختیار کی۔ طول کلام کی معافی چاہتا ہوں مگر یہ بات یہاں واضح کر دینے کی ہے۔ آپ نے مغرب کی آزاد نظم اور PROSE POETRY کا ذکر کیا۔ آپ یہ بھی غور فرمائیے کہ بڑا جدید شاعر ایٹس قافیے کس التزام اور پابندی سے استعمال کرتا ہے۔ وہ شاید اس دور کا سب سے بڑا شاعر ہے اور بہت اونچی بات کرتا ہے اسے تو قافیے اور بحر نے کوئی گزند نہیں پہنچایا۔ اس لئے اگر اجازت ہو تو یہ عرض کروں کہ آزاد نظم کے رواج کی ایک باعث سہولت کی خواہش تھی یا دوسرے الفاظ میں الجھاؤ سے گریز۔ خود ہمارے ہاں اقبال کی مثال موجود ہے۔ اقبال کے موضوعات بھی کافی پیچیدہ اور مشکل تھے لیکن انہیں پابند نظم سے کوئی شکایت پیدا نہیں ہوئی۔

ضیار: حسن نسیم صاحب یہاں آپ یہ نہ بھولئے کہ اقبال کے زمانے تک اقدار معین تھیں۔ اور اسلوب بیان بھی۔ سائنس کے بعد اقدار بدلتے گئے۔ فرائڈ کے نفسیاتی تجزیے سے لوگوں کو یہ بات محسوس ہوئی کہ ہمارے ذہنوں پر جو پابندیاں عائد کر دی گئی ہیں اور جو اقدار ہم اس احتیاط سے سنبھالے پھرتے ہیں سب

مصنوعی ہیں۔ اصل حقیقت تو شعور کی سطح سے نیچے ہے۔ انسان کی اصلی خواہشیں اُس کے اصلی جذبات
تو کسی اور ہی سطح پر کارفرما ہیں۔ چنانچہ حقیقت کے بہت سے نئے گوشے نمایاں ہو گئے۔ علم کے اس
پھیلاؤ سے نئے نئے موضوعات پیدا ہوئے اور شاعروں نے ان قید و بند سے آزاد احساسات کے لئے
قید و بند سے آزاد شاعری کرنا چاہی۔ اسے بدعت سمجھئے۔ جدت کا لطف سمجھئے یا مور کے پر لگا کر ناچنے
کی خواہش کہہ لیجئے لیکن یہ بات اپنی جگہ حقیقت ہے کہ شاعر اپنے شعور کے نیچے جو بے ربطی محسوس کر رہے
تھے وہ اسے مسلّمہ ضابطے کے مطابق بیان نہیں کر سکتے تھے۔ اُن کے ہاں وہ ڈسپلن نہیں تھا جو
اقبال کے ہاں آپ کو ملتا ہے۔ آپ کو اس سے تو اتفاق ہوگا کہ ان غیر مربوط خیالات کے لئے آزاد نظم
کا میڈیم زیادہ مناسب تھا۔

سید نسیم: ضیا صاحب فرائڈ نے بے شعور تحت شعور اور لاشعور کے جو گوشے ہمارے سامنے نمایاں کئے اُن سے
آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئے شاعروں کو احساسات و خیالات کی FREE ASSOCIATION
میسر آئی۔ میں یہاں خیالات کی ایک نئی وسعت کا ذکر نہیں کر رہا تھا کیونکہ بذاتہ یہ بہت اچھی چیز
ہے۔ میری گزارش تو صرف یہ تھی کہ نظم آزاد اختیار کرنے والوں میں ماسوا چند نادر مثالوں کے اس
نئی وسعت کا شاعرانہ اظہار آپ کو کہاں ملتا ہے۔ جو شاعری اب تک کی گئی اور اس میں احساسات
کی آزادہ روی کی جو شکل پیش کی گئی کیا اس کی بنا پر آزاد نظم اختیار کرنے کا جواز ملتا ہے؟ ہیئت میں
جو کمالات اس اسلوب کے وضع کرنے والوں نے دکھائے جن میں سے راںؔ بو کے آپ بھی بہت
مداح ہیں کیا ہمارے ہاں کہیں اُن کی ایک جھلک بھی آپ کو نظر آتی ہے؟ غالبؔ نے بھی کہا تھا کہ
ع "کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے"۔ لیکن وہ بات سخن گسترانہ تھی۔ کیا بات نہ تھی
نفسیاتی مابعد الطبیعیاتی اور وجدانی جو وہ دو مصرعوں میں نہیں کہہ گئے۔ لیکن بیس بات کہنے
کو ستا ابھی نہیں تھکتی اور یار لوگ بیان کی وسعت کے طلب گار ہیں۔

محمود ایاز: غالبؔ کا وہ شعر تو قصیدے کا ہے۔ اُن کا مطلب صرف یہ تھا کہ ان کے ممدوح کی مداحی کے لئے الفاظ
ناکافی ہیں۔

ضیا: غالبؔ بے چارے کو چھوڑیئے جناب۔ اُسے تو ایک زمانے میں ترقی پسند بھی بنا لیا گیا تھا۔

محمود ایاز: مجھے ضیا صاحب سے اتفاق ہے کہ جدید لکھنے والوں نے جب ذہنی انتشار محسوس کیا تو انہیں بنی بنائی
حقیقت کھوکھلی معلوم ہونے لگی۔ چنانچہ اُنہوں نے حقیقت کی تلاش بیرونی دنیا کی جگہ اپنے اندر
شروع کی۔ وہ اپنے لاشعور میں غواصی کرنے لگے۔ بادلیئر اور ملارمے جیسے لوگ جب اپنی ذات میں

کھو گئے تو یہ فراریت نہ تھی بلکہ نئے اقدار ڈھونڈنے اور نئی حقیقتیں متعین کرنے کی سعی تھی۔

حمید نسیم: مجھے اس سعی سے کوئی اختلاف نہیں۔ ہر زمانے کا انسان اپنے زمانے کے علم اور مزاج کے مطابق کاوش کرتا ہے اگر نہ کرے تو وقت کے دھارے سے کٹ جاتا ہے۔ مگر میرا سوال صرف یہ ہے کہ کیا آپ کے ہاں کوئی شخص ملارمے جیسے نتائج حاصل کر سکا ہے؟

ضیاء: حمید نسیم صاحب جو صحیح فن کار ہوگا۔ اُسے اپنے اسلوب سے کامل واقفیت ہوگی اور وہ اپنے میڈیم کو نہایت چابکدستی اور قدرت سے استعمال کرے گا۔

حمید نسیم: ضیاء صاحب میں جدت پسندی کا مخالف نہیں۔ نئے اصناف سخن نئے اسلوب بیان تلاش کرنا ادب کی زندگی کی علامت ہے۔ یہ شوق نہ ہو تو ادب مر جاتا ہے لیکن دیکھنے کی چیز زبان کا مزاج ہوتا ہے۔ وہ زبانیں جہاں سے آزاد نظم ہم نے مستعار لی ہے ہماری زبان سے مختلف مزاج رکھتی ہیں۔ اُن کے ہاں بحر کی ہیئت بالکل مختلف ہے۔ وہاں شارٹ سلے بل SYLLABLE اور لانگ سلے بل چلتے ہیں یعنی چھوٹا ماترا اور بڑا ماترا جیسے آپ کی ہندی بحروں میں ہوتا ہے۔ جہاں بات چھوٹے بڑے ماترے کی ہو جیسے پنگل میں وہاں بحر میں تبدیلی کی گنجائش رہتی ہے۔ لیکن ہمارے اوزان اور بحور سبب اور وتد پر چلتے ہیں۔ حرکت میں ذرا سا تفاوت ہوا اور مصرع خارج از بحر اور بے ہنگ ہو گیا۔ ارکان کے قیود کو قایم رکھتے ہوئے آپ چاہیں بھی تو صحیح آزاد نظم اختیار نہیں کر سکتے۔

ضیاء: یہ درست ہے بیشتر آزاد نظمیں سبب اور وتد سے آزاد نہیں ہوتیں۔

حمید نسیم: تو پھر جب ارکان اور سبب اور وتد کی قید کو آپ نے بحال رکھا تو پھر دوسرا قدم اُٹھانے میں کیا مضائقہ تھا؟

ضیاء: میں تو یہ عرض کرتا ہوں کہ آخر سبب اور وتد کی قید بھی کیوں؟ ہم اُن چند ملکوں میں سے ہیں جہاں موسیقی اور شاعری کے بنیادی اصول مختلف ہیں۔ یہاں موسیقی اور شاعری میں کوئی مقام اتصال نہیں۔ صرف پنگل ایک ایسا عروضی نظام جس میں لچک ہے اور ارکان میں تبدیلی کی گنجائش ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر ایک بات اور بھی ہے۔ آزاد نظم کے رواج کی ایک وجہ وہ بھی ہو سکتی ہے جو آپ نے اس وضاحت سے بیان کی ہے۔ لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ کچھ لوگوں نے ایمانداری سے یہ محسوس کیا ہو کہ جو وہ کہنا چاہتے ہیں اُس کے لئے مناسب ترین وسیلہ یہی ہے۔ ویسے ایک زمانے میں آپ کو یاد ہوگا عندلیب شادانی صاحب نے میراجی کی نظموں کو پابند کر دیا تھا کر دیکھو یوں کہتے ہیں "سہرا" ——

حمید نسیم: خیر وہ تو بہت زیادتی تھی۔ میراجی کی نظموں کو صرف میراجی ہی پابند کر سکتے تھے۔ اور اگر وہ پابند کر سکتے تو شاید کہتے ہی پابند۔

ضیاء: مجھے حمید نسیم صاحب سے یہاں تک اتفاق ہے کہ آزاد نظم کے رواج میں فطری تقاضے کا کم اور نقالی کا زیادہ دخل تھا۔ راشد اور میراجی دونوں مغرب کی تقلید میں اس صنف کو رائج کرنے کے لیے بے چین تھے۔ آپ راشد کو پڑھیے تو اُس کی زبان کا مزاج کاملاً کلاسیکی ہے۔ فارسی زدہ ہے۔ اور ان کے موضوعات بھی کلاسیکی ادب سے زیادہ قریب ہیں۔ اور دانستہ نئی راہ تلاش کرنے میں جتنی محنت ناگزیر ہے وہ بھی اُن کے کلام میں نظر آتی ہے۔ یہ بھی نظر آتا ہے کہ راشد اگر پابند نظم کہتے رہتے تو زیادہ کامیاب نہ ہوتے

حمید نسیم: ممکن ہے بعد کو ہو جاتے۔ اُس وقت تک بہر حال قطعاً ناکام رہے تھے۔ ہمارے سامنے صرف اُس وقت کے نمونے ہیں۔

محمود ایاز: نہیں بعد کی غزلیات دیکھیے۔ ممکن ہے آپ کی رائے کچھ اور ہو لیکن میری نظر میں یہ غزلیات بہت کمزور اور مبتذل ہیں۔

حمید نسیم: غزل تو بہر حال راشد کا میڈیم ہے ہی نہیں۔ اور میرے خیال میں غزلیات انہیں اپنے مطبوعہ کلام میں شامل نہیں کرنی چاہئیں تھیں۔

محمود ایاز: تو اب تین باتیں متعین ہو گئیں۔ آزاد نظم کی ترویج کا باعث نفسیاتی سطح پر حقیقت کی یافت کی کوشش۔ ایک ندرت پسند فنکارانہ جستجو اور محض نقالی اور عجزِ بیان۔

ضیاء: حمید نسیم صاحب سے اتفاق رکھتا ہوں کہ صحیح فنکار جب ایک نیا اسلوب اپناتا ہے تو وہ عجزِ بیان کے سلسلے میں کبھی موردِ الزام نہیں ہوگا۔ اُسے اپنے فن پر اسلوبِ اظہار پر پوری قدرت ہوگی۔ آزاد نظم میں اُس کی چابک دستی اور فنکارانہ مہارت بالکل عیاں ہوگی۔

حمید نسیم: جی ہاں۔ اُسے اپنی ذمہ داری کا زیادہ احساس ہوگا۔ کیونکہ وہ ایک نئی روش کا موجد ہے۔

ضیاء: میں سمجھتا ہوں آزاد نظم کہنا زیادہ مشکل ہے۔ پابند نظم میں مصرعے اور قافیے سے سہارا مل جاتا ہے۔ آزاد نظم میں آپ کوئی بات کہہ ہی نہیں سکتے اگر بات کہنے کو نہ ہو۔ اس کے لیے سب سے پہلے تو یہ ضروری ہے کہ آپ ایک نیا آہنگ پیدا کریں۔ چونکہ قافیے اور ارکان کی یکسانیت کی قید نہیں تو یہ ضروری ہے کہ آپ اتنی ہی بات کہیں جتنی آپ کو کہنا ہو۔ اور پھر اُس بات کو یوں کہیے کہ اُس میں ابلاغ اور اثر ہو۔ یہ اس لیے بہت ضروری ہے کہ آپ احساسات کی بے ربطی کے ترجمان ہیں۔ آپ جو کہنا چاہتے ہیں وہ کوئی متعین اور واضح بات نہیں ہے۔ آپ آزاد نظم کو وہ تاثر اور وہ ابلاغ دیجیے جو پابند نظم میں

موجود نہیں تھا۔ اور اگر آپ نے یہ نہیں کیا تو آپ ناکام رہے۔

حمید نسیم: یہ بات تو ظاہر ہے کہ کوئی اسلوب نہ بذاتِ خود بُرا ہے نہ اچھا۔ اگر آپ کے پاس کہنے کو ایسی بات ہے جو پابند نہیں ہو سکتی تو ضرور آزاد نظم اختیار کیجئے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ فنکارانہ ذمہ داری کا لحاظ بھی رکھیے۔ غزل میں آپ کو مصرع پُورا کرنے کے لئے کہیں ایک آدھ لفظ کم کرنا پڑتا ہے یا بڑھانا پڑتا ہے۔ یہ بات بڑے بڑے اساتذہ میں نظر آجاتی ہے۔ اس چیز کو بزرگ ضرورتِ شعری کہا کرتے تھے۔ لیکن آزاد نظم میں تو ضرورتِ شعری کا کوئی جواز نہیں۔ یہاں کوئی پابندی کوئی مجبوری نہیں۔ پھر آپ کو "پی ہے بتّے جام پر ہر جام ہم" کہنے کا کوئی حق نہیں پہنچتا۔

محمود ایاز: ہیئت کی بات کرتے کرتے کچھ اور باتیں بھی متعین ہو گئیں۔ یعنی آزاد نظم میں خیال کے مکمل اظہار اور ابلاغ کی ضرورت۔ اور صرف اُنہیں الفاظ کا استعمال جو خیال کو آگے بڑھانے کے لئے ناگزیر ہوں۔ اور پھر ہیئت کے تجربات کی تاریخ بھی سامنے آگئی۔ شروع میں قافیے کی ترتیب بدل گئی۔ اسٹینزا فارم اختیار کی گئی۔ ارکان گھٹائے بڑھائے گئے۔ پھر قوافی سے آزادی اختیار کی گئی۔

ضیا ر: اور پھر طویل نظموں کے سلسلے میں بھی تجربات کئے گئے۔ مثلاً راشد صاحب کی نامکمل نظم "ایران میں اجنبی" جس کے تیرہ قطعات اُسی کتاب میں شامل ہیں۔

حمید نسیم: معافی چاہتا ہوں۔ میں اسے نظم نہیں سمجھتا۔ میری دانست میں تو یہ تیرہ نظمیں اپنی اپنی جگہ مکمل ہیں اور باوجود راشد صاحب کے اصرار کے اُنہیں ایک طویل نظم کے قطعات ماننے میں کچھ جھجک سی محسوس ہوتی ہے۔

ضیا ر: نہیں اگر ہر نظم کو علیحدہ حیثیت دیدی جائے جب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ تو آپ چند ایک اور نظموں کے متعلق بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر بند اگر علیحدہ علیحدہ پڑھ لیا جائے تو کوئی فرق نہیں ہوگا۔

حمید نسیم: جی نہیں آپ ایلیٹ کی WASTE LAND پڑھئے۔ ہر بند داخلی طور پر مکمل ہے۔ لیکن سب بند مِل کر ایک خاص تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ایک پُوری تصویر پیش کرتے ہیں ایک زوال پذیر تہذیب کی۔

ضیا ر: راشد صاحب نے بالکل یہی کوشش اپنی طویل نظم میں کی ہے۔ ایک ہندی ایران گیا ہوا ہے۔ اُس کی آنکھوں نے جو کچھ دیکھا اُس کے دِل نے جو اثرات قبول کئے وہ اُس نے مختلف قطعات میں بیان کئے۔ دیکھنے والی آنکھ ایک ہے۔ ماحول ایک۔ زاویۂ نگاہ ایک تو پھر آپ اسے ایک طویل نظم کیوں نہیں مانتے۔

حسن نسیم: جغرافیائی اور نظریاتی طور سے ان نظموں میں ہم آہنگی ضرور ہے۔ لیکن اس سے تیرہ نظمیں ایک طویل نظم نہیں بن جاتیں۔

ضیاء: نہیں بھائی میں نے یہ کہا تھا کہ ان میں اتنی ہی یکجائی ہے جتنی ایذرا پونڈ کے کینٹوز میں ہے۔ دراصل یہ طویل نظم ایران کی سیاسی۔ سماجی اور تہذیبی زندگی کی ایک تصویر ہے۔ زاویۂ نگاہ کی وحدت ان مختلف قطعات کو ایک سلسلے میں پرو دیتی ہے۔

حسن نسیم: یہ استدلال بظاہر بہت جاندار معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غالب کی غزلیات کے متعلق کیا ارشاد ہے۔ زمانہ ایک، کائنات ایک، زاویۂ نگاہ ایک، کیا غالب کی تمام غزلیات مل کر ایک طویل نظم نہیں بن سکتیں!

محمود ایاز: نسیم صاحب نتائج کا استنباط بھی تو بہت اہم چیز ہے۔

ضیاء: مجھے حسن نسیم صاحب سے کسی حد تک اتفاق ہے۔ "وزیر کیانی" والی نظم جس میں وزیر کا بھیجا کوئی جانور لے بھاگتا ہے اور حجام بیل کا بھیجا نعم البدل کے طور پر رکھ دیتا ہے اس نظم کا "لبھان کی لڑکی" والی نظم سے کوئی گہرا فکری یا نظریاتی یا جذباتی تعلق نظر نہیں آتا۔

محمود ایاز: اور اکثر نظموں میں ایک چیز مشترک بھی ہے۔ نتائج کا استنباط یعنی مشرق کی زبوں حالی اور مغربی سامراج کا استحصال۔

حسن نسیم: یہی نتائج اقبال نے بھی مرتب کیے ہیں۔ میرے خیال میں نتائج کے استنباط سے زیادہ اہم بات PREMISES استوار کرنے کی ہے۔ اقبال اور راشد کے PREMISES مختلف تھے۔

ضیاء: بات بہت آگے نکل گئی۔ میں نے ذکر کیا تھا طویل نظموں کے تجربے کا۔ یہاں ایک اور تجربے کا ذکر بھی کرنا مناسب ہوگا جس میں ایک ہی مصرعۂ جاریہ میں ساری نظم مکمل ہو جاتی ہے۔ ایک مصرع چار یا پانچ صفحوں پر پھیل کر نظم بن جاتا ہے۔

حسن نسیم: مگر ہماری اصطلاح میں یہ نظمیں نہیں ہیں۔ فارسی میں ہزار سال پہلے اور اردو میں بھی کئی صدیاں پہلے مقفّی اور مسجّع نثر لکھنے کا رواج تھا۔ یہ نظمیں مقفّی اور مسجّع نثر کے احیا کی ایک کوشش معلوم ہوتی ہیں جسے ہمارے اسلاف نے ایک مصنوعی طرزِ بیان سمجھ کر ترک کر دیا تھا۔

ضیاء: جس کا ذکر آپ کر رہے ہیں وہ نثر ہی تھی جیسا کہ آپ نے خود کہا ہے۔

حسن نسیم: جی ہاں میں نے ساتھ ہی یہ بھی کہا تھا کہ اس نثر کو اب لوگ نظم کہنے لگے ہیں۔

محمود ایاز: نسیم صاحب یہاں ایک بنیادی بات سامنے آ جائے کہ نظم اور نثر میں کیا فرق ہے۔

حمید نسیم: آپ اقبال کی نظم "ذوق و شوق" اور فیض کی "موضوع سخن" یا "تنہائی" کو پڑھیے اور پھر ان "منظوموں" کو پڑھیے جو صفحہ در صفحہ پھیلتی چلی جاتی ہیں تو نثر اور نظم کا فرق ظاہر ہو جائے گا۔ آپ خود فرمایئے جن نظموں کا ضیاء صاحب نے ذکر فرمایا اُن میں نظمیں کتنی ہیں؟

ضیاء: میری نظر سے تین چار ایسی نظمیں گذری ہیں۔ ایک تو عالی نے لکھی ہے۔

حمید نسیم: کون۔؟

ضیاء: جمیل الدین عالی

حمید نسیم وہ نظم ہے۔!!!

ضیاء: جی ہاں مصنف نے فٹ نوٹ سا لکھا ہے کہ تمام ارکان فعولن فعولن کے ہیں۔

حمید نسیم: قبلہ اتنا تو مجھے بھی معلوم ہے۔ کہ فعولن فعولن از اوّل تا آخر برقرار رہتا ہے' سوال نظم کا ہے۔ سوال یہ تھا کہ وہ نظم ہے؟

ضیاء: ہیئت کے اعتبار سے نظم ہے۔

حمید نسیم: اگر میں کوئی طبی نسخہ فعولن فعولن میں لکھ دوں تو کیا وہ نظم ہوگا۔ اور اگر قافیہ کی قید کے کہوں تو غزل ہو جائیگا۔

ضیاء: مجھے آپ سے اتفاق ہے کہ محض ہیئت کسی تجربہ کو نظم نہیں بنا سکتی۔ میں صرف ہیئت کے تجربوں کا ذکر کر رہا تھا۔

حمید نسیم: تجربے تو ضیاء صاحب آجکل بہت ہو رہے ہیں۔ ایک نئے شاعر نے رات کی اونچی فصیل پر جبشنوں کو بٹھایا ہے۔ اور اسے فرش پر اتنے فاصلے سے اُن جبشنوں کے ہونٹ نظر آ رہے ہیں جن کا سرخ رنگ بھی وہ دیکھ سکتا ہے۔ ایک اور نئے شاعر نے یہ تجربہ کیا ہے "ایک لڑکی ۔ بار پہ بیٹھی ۔ یہ گیت گا رہی تھی؟ چلئے نظم ہو گئی۔ اور تجربہ بھی ہو گیا۔ میں یہ عرض کروں گا کہ ہمیں اپنے TERMS متعین کر لینے چاہئیں اور جن تجربات میں شاعری نہیں اُن سے بحث نہیں کرنی چاہئے۔

محمود ایاز: ہیئت سے موضوع کی طرف آنے سے قبل زبان میں جو تجربات کئے گئے ہیں اُن کا بھی ذکر ہو جانا چاہئے۔

ضیاء: جدید شاعری کے تین بڑے ستون میراجی۔ راشد اور فیض ہیں اور ان کی زبان ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ جہاں میراجی نے دانستہ اپنی زبان کے ڈانڈے ہندی سے ملائے اور فارسی کو بتدریج کم کرتے چلے گئے وہاں راشد نے فارسی کے بھاری بھرکم الفاظ بیش از بیش استعمال کئے یہاں تک کہ بیکر خیال میں کئی مقام ایسے جہاں ان الفاظ کا استعمال بے محل معلوم ہوتا ہے۔ فیض نے زبان کی ایک نئی روش تو نکالی لیکن رائج زبان سے اعتراف برائے انحراف نہیں کیا۔ مشکل اور غریب الفاظ بھی زیادہ استعمال

نہیں کئے۔ ایک دو کے علاوہ جہاں حسن نسیم صاحب کو مجھ سے اختلاف ہے مثلاً "منطق الحکم" انکی شاعری
میں نہ فارسی غالب ہے نہ ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ اس کے باوجود فیض نے زبان کو میراجی اور راشد
دونوں سے زیادہ نئی تراکیب (PHRASES) دی ہیں۔ اور اُن کا بیان زیادہ رچا ہوا ہے۔

حسن نسیم: ضیا صاحب آپ نے ابھی میراجی کے ضمن میں فرمایا کہ اُنہوں نے ہندی کی آمیزش سے زبان میں
ایک نئی روش قایم کی۔ اس سلسلے میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ میراجی اس طرز کے بانی نہیں تھے ان سے پہلے
عظمت اللہ خاں اور نادر کاکوروی یہ تجربہ کر چکے تھے اور یوں یہ دونوں اصحاب میراجی کے پیشرو تھے۔
راشد صاحب کا اسلوب بہر حال نیا ہے۔ میرے خیال میں وہ بھاری بھرکم اور غریب الفاظ اقبال
کے اثر سے بچنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ اُن کی شاعری کی خصوصیت اُن کا سیاسی شعور ہے
اور طرزِ فکر جیسا کہ آپ نے فرمایا کلاسیکی اقدار پر مبنی ہے۔ سیاسی شعور فیض کے ہاں بھی ہے۔ لیکن فیض
کے ہاں سیاست اور رومان پسندی کا امتزاج ہو گیا لیکن راشد اقبال کی طرح REALIST
ہیں۔ اسلئے اقبال کے اثر سے آزاد رہنا اُن کے لئے زیادہ مشکل تھا۔ یہ مشکل اُنہوں نے بھاری بھرکم
نادر اور غریب الفاظ کے استعمال سے آسان کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش میں انکا اسلوب
بیان کی جگہ ضرورت سے زیادہ بوجھل ہو جاتا ہے۔ فیض کے ہاں جو چیز خصوصیت سے نمایاں ہے وہ
الفاظ کے متعلق اُن کی جمالیاتی حس ہے۔ وہ دو لفظوں کو ملا کر ایک ایسی ترکیب بنا دیتا ہے جو خوبصورت
بھی ہوتی ہے اور معنی آفریں بھی اِسم اور اِسم صفت کے اتصال سے ایسی تراکیب بناتا ہے جس سے
ایک واضح تصویر ذہن میں ابھر آتی ہے۔ ایسی تراکیب پرانے شعراء کے ہاں بھی ملتی ہیں۔ داغ نے
کہا ہے۔ "افتادگی پہ بھی نہ گئی اپنی جستجو ٭ گویا زمیں پہ سایۂ مرغ پریدہ ہوں" یہاں سایۂ مرغ پریدہ
میں اُفتاں خیزاں چلنے کی صوتی تصویر بھی صوت کے بعد اضافت کی چھوٹی صوت کے استعمال سے
نہایت خوبصورتی سے کھینچی گئی ہے۔ غالب نے "عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ" کہا۔ مصحفی نے "جرسِ
غنچہ کی صدا" لکھا لیکن جس کثرت اور تاثر کی شدت سے یہ تراکیب فیض کے ہاں ملتی ہیں اُس
کی مثال ہمیں اُردو شاعری میں کم ملتی ہیں۔

محمود ایاز: کچھ مثالیں ان تراکیب کی آپ پیش کریں گے؟

حسن نسیم: "بھوک اُگا کرتی ہے"۔ "تاریک پیمانہ طلسم"۔ "داغ داغ اُجالا"۔ "شب گزیدہ سحر" "دل
کے تاریک شگاف"۔ "شب سست موج کا ساحل"۔ "سفینۂ غمِ دل" یہ صرف چند مثالیں ہیں
حسن داخلی کیفیات اور محسوسات کی تراکیب کے ذریعے تصویر کشی فیض کے اسلوب کی سب سے

بڑی خصوصیت ہے۔

محمود ایاز: لیکن کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ رنگ و آہنگ کی شدت میں اُن کا جذبہ تحلیل ہو کر رہ جاتا ہے۔

ضیا: فیض پر یہ اعتراض تو کیا گیا ہے کہ وہ بہت میٹھے ہیں۔ بعض اوقات ضرورت سے زیادہ۔

حمید نسیم: ویسے ضیا صاحب اسلوب کی مٹھاس بھی ایک حسن ہے اور حسن کی حد کہاں ہے۔ فیض کی بڑی خامی یہ ہے کہ وہ ایک ہی خیال کے دائرے میں گھوم رہا ہے۔ ۴۳ء سے ۶۱ء تک وہ اپنے "کمانت" سے باہر نہیں نکلا!! لیکن فیض ہر جگہ میٹھا بھی نہیں۔ ترش اور کڑوا بھی ہے۔ آپ کو فیض کا وہ مصرعہ گا ع "پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے" بہت گھنا ونا اور بدنما معلوم ہوتا ہے۔

ضیا: ہاں وہ مصرعہ میرے نزدیک بہت کمزور ہے۔

حمید نسیم: مجھے آپ سے اختلاف ہے۔ فیض معاشرے کی ایک گھناؤنی SITUATION آپ کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے۔ اور اگر یہ مصرعہ سن کر آپ کو گھن آنے لگتی ہے تو فیض کا مقصد حاصل ہو گیا۔

ضیا: حمید نسیم صاحب اگر آپ اپنی بات کو ذرا آگے بڑھائیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ بہت سے لوگ غلط یا بے ربط یا بے معنی زبان اس لئے استعمال کرتے ہیں کہ غلط بے معنی اور بے ربط کیفیات ہم تک پہنچیں۔

حمید نسیم: ایک شخص یہ کیفیت آپ تک دانستہ پہنچاتا ہے۔ ایک نہیں جانتا کہ وہ کیا کیفیت بیان کر رہا ہے۔ فرق یہیں پیدا ہوتا ہے۔

محمود ایاز: میں یہ پوچھنا چاہتا تھا کہ ہمارا شعریت کا معیار کیا ہے۔ مثلاً فیض کے اس مصرعے میں (پیپ بہتی ہوئی ــــ") کوئی لفظ ایسا نہیں جسے روایتی معنوں میں شاعری کہا جا سکے۔ پھر بھی آپ اسے اچھا اور شاعرانہ مصرعہ کہتے ہیں۔

حمید نسیم: ہم جانتے ہیں کہ فیض خوبصورت الفاظ اور تراکیب چابکدستی سے استعمال کرتا ہے۔ تو پھر یہاں اس نے یہ غیر شاعرانہ اور کراہت پیدا کرنے والے الفاظ کیوں استعمال کئے؟ فیض معاشرے کے ایک ناسور کا ذکر کر رہا ہے۔ اس لئے نظم کا یہ مقام متقاضی ہے کہ ایسے کراہت پیدا کرنے والے لفظ استعمال کئے جائیں۔ چنانچہ معیار یہی ہے کہ کیا شاعر ایک خیال یا ایک تاثر یا ایک (SITUATION) کا کامیاب اظہار کر پایا ہے یا نہیں۔

ضیاء: مجھے آپ کی اس توضیح کے باوجود یہ مصرعہ گوارا نہیں ہو سکا۔ بہرحال میں یہاں ایک بات عرض کرنا چاہتا تھا۔ اب ہمیں ان تین شاعروں کی زبان سے کچھ آگے چلنا چاہئے۔ میں یہ گزارش کرنا چاہتا تھا کہ ان تین شاعروں نے آزاد نظم میں جو تجربے کئے اور جو آزادی اختیار کی وہ صرف ہیئت تک محدود نہیں تھی بلکہ زبان پر بھی محیط تھی۔ بعد میں آنے والے شعراء.......

محمود ایاز: قطع کلام معاف۔ اگر کم عمر شعراء کا ذکر کرنے سے پہلے ہم میراجی، فیض اور راشد کا شاعرانہ مقام متعین کر لیں تو زیادہ مناسب ہوگا۔

حسین نعیم: ان کا مقام متعین کرنے کیلئے ان کی ہیئت کے ساتھ ساتھ ان کے موضوعات پر بھی غور کرنا ہوگا۔ میں میراجی کا بہت مداح ہوں۔ ہیئت میں روایت سے مکمل انحراف کے ساتھ ساتھ میری رائے ہے کہ اُن کا احساس اور طرزِ فکر بھی نیا ہے وہ اس احساس اور طرزِ فکر کیلئے نئی علامتیں لائے ہیں۔ اور اکثر اُن کی علامتیں کافی حد تک کامیاب ہیں۔ ذاتی علامتیں نہیں بلکہ ایسی جو قاری تک پہنچ جاتی ہیں۔ اس کے باوصف مجھے میراجی کی نظموں میں ایک بڑی خامی نظر آتی ہے جو اُن کے گیتوں میں نظر نہیں آتی۔ میراجی گیت میں بہت اچھا TECHNICIAN ہے۔ لفظ سوچ سمجھ کر اور ناپ تول کر لاتا ہے۔ لیکن نظموں میں بے توجہی عام ہے۔ اور ڈرافٹنگ بہت ڈھیلی ہے مصرعوں میں اکثر جھول ہے۔ یہاں ضیا صاحب شاید مجھ سے اتفاق نہ کریں لیکن اُن کی نظمیں دیکھئے تو "الف" اور "ی" بار بار گرتے اور دبتے ہیں کہیں کہیں زبان سے ناواقفیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کوتاہیوں کے دو ہی سبب ہو سکتے ہیں یا زبان پہ قدرت کا فقدان یا بے اعتنائی۔

ضیاء: اس سلسلے میں اگر آپ اجازت دیں تو وہ اختلاف کروں جس کی آپ کو توقع تھی۔ میراجی کے جائزے تو آپکی نظر سے گزرے ہوں گے۔ ان جائزوں میں میراجی نے پابند اور آزاد دونوں اصناف پر بحث کی ہے۔ ان میں آپ نے یہ بھی ملاحظہ کیا ہوگا کہ ایک ایک لفظ اور اس کے تلازمات اور متعلقات پر بحث کی گئی ہے نہ صرف یہ بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ فلاں مصرعے میں اس لفظ کے استعمال سے خیال اور بیان پر یہ اثر پڑا اور فلاں مصرعے میں اس لفظ کے استعمال سے یہ حسن یا قباحت پیدا ہوئی۔ انہوں نے الفاظ کے جمالیاتی اور صوری پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ اور تفصیل سے بحثیں کی ہیں۔ چنانچہ یہ بات تو قرین قیاس نہیں ہے کہ میراجی فن کے معاملے میں محتاط نہ تھے۔ یا زبان سے واقف نہیں تھے۔ اب رہی یہ بات کہ اس احتیاط اور اس زبان دانی کے باوجود اُن کے یہاں آپ کو جھول کیوں نظر آتے ہیں۔ اس کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔

محمود ایاز: ضیاء صاحب یہاں اپنا ایک ذاتی تجربہ بیان کر دوں۔ میں نے سوغات کے لئے تین تین نظمیں مختلف شاعروں کو جائزے کی غرض سے بھیجیں۔ نام مخفی رکھے۔ لیکن شاعروں نے تبصرہ کرتے ہوئے نظم کی خصوصیات اور محاسن کے بارے میں جو باتیں لکھیں وہ اکثر و بیشتر اُن کی اپنی نظموں میں نظر نہیں آتیں۔ اسکے بارے میں کیا کہیں گے۔

حمید نسیم: قبلہ روایت ہے کہ گرامی مرحوم نے اپنے ایک شاگرد کو نصیحت فرمائی تھی کہ اپنے کلام کو خود ناقدانہ نظر سے دیکھا کرو۔ اُس شاگرد نے اپنے کلام کو ناقدانہ نظر سے دیکھا یا نہیں اس کا مجھے کوئی علم نہیں لیکن بہرحال یہ مشورہ میرے خیال میں بہت اچھا تھا۔ میراجی نے دوسروں کے کلام کو تو ناقدانہ نظر سے دیکھا (وہ یقیناً اصولِ تنقید سے واقف تھے) لیکن اُنہوں نے اپنے کلام کو ناقدانہ نظر سے نہیں دیکھا۔

ضیاء: حمید نسیم صاحب میری بات ابھی پوری نہیں ہوئی تھی۔ میں یہ کہہ رہا تھا کہ جو خامیاں آپ کو میراجی میں نظر آتی ہیں اس کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ میراجی ایک نیا تجربہ کر رہے تھے۔ نہ صرف ہیئت کا بلکہ موضوعات کا بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ زبان میں بھی تجربہ کر رہے تھے۔ اس تجربہ میں اُن کا بات کہنے کا لہجہ بھی اہم تھا۔ وہ جو بات جس طرح کہنا چاہتے تھے یا کہہ رہے تھے یہ سب ایک تجربہ تھا۔ اُن کی زبان دوسرے شاعروں سے مختلف تھی۔ یہاں آپ کو یہ یاد دلا دوں کہ نظیر اکبر آبادی کی زبان کو اُس کے زمانے میں شاعرانہ زبان تسلیم نہیں کیا گیا تھا۔ لیکن نظیر اکبر آبادی مطمئن تھے کہ وہ جو بات کہنا چاہتے تھے اُسی زبان میں کہی جا سکتی تھی جو اُنہوں نے اختیار کی تھی۔ اسی طرح جو زبان میراجی نے استعمال کی یا جو لہجہ اختیار کیا وہ ایک دانستہ تجربہ بھی ہو سکتا تھا۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ہم اور آپ اپنی مروجہ شاعری کے مزاج سے اتنے متاثر ہیں اور الفاظ اور تراکیب کی شوکت اور حشمت کے ایسے رسیا ہیں کہ میراجی کا لہجہ ہمیں کھردرا، نامانوس معلوم ہوتا ہے۔ کھردرا نظر آتا ہے۔ اور ہم یہ کہنے لگتے ہیں کہ میراجی کا طرزِ اظہار ڈھیلا ہے۔

حمید نسیم: میں میراجی کے نئے لہجے پر اعتراض نہیں کر رہا تھا۔ میراجی نے زبان کو وسعت دینے کی جو کوششیں کی ہیں میں اُن کا معترف ہوں۔ جو تجربے انہوں نے کئے اُن کی مجھے بہت قدر ہے۔ مجھے اُن کے کلام میں نہ حشمت کی تلاش ہے نہ شوکت کی جستجو ہے۔ نہ میں روایتی اندازِ بیان کا ایسا عاشق ہوں۔ میں تو اُن کو اُنکی سطح پر دیکھ رہا ہوں۔ یہ دیکھ رہا ہوں کہ جو زبان جو لہجہ اُنہوں نے اختیار کیا اُس کے استعمال میں وہ کہاں تک کامیاب ہیں۔ جو الفاظ یا جو علامتیں انہوں نے استعمال کی ہیں اُن کے تلازمات سے وہ کہاں تک واقف ہیں۔ میں یہ کب کہہ رہا ہوں کہ اُنہوں نے "کالا" کیوں کہا "سیاہ" کیوں نہیں

کہاں میں یہ عرض کر رہا تھا کہ انکے اپنے لہجے اور اپنی زبان میں بھی اُن کی ڈرافٹنگ مضبوط نہیں۔ انکے اپنے لہجے کا شعری حسن قائم نہیں ۔
رہتا ہیں تو اُسے بڑھنی کی صنعت کی توقع نہیں رکھتا۔ گو وہ بڑھئی کو اپنے اوزاروں کا اور بڑھئی لوہے کا استعمال تو آنا چاہیے۔ آپ کوئی
بھی PATTERN بنا سکتے ہیں لیکن اُن PATTERN میں تو آپکی کاریگری یا انگشت نمائی کی گنجائش نہیں ہونی چاہیے

محمود ایاز: جو بات حمید نسیم صاحب کہہ رہے ہیں وہ میراجی کی بہترین نظموں کا اُن کی عام نظموں سے موازنہ کرنے سے
ظاہر ہو جاتی ہے۔

ضیاء: میں یہ جانتا ہوں کہ الفاظ کے کچھ مسلمہ تلازمات ہوتے ہیں۔ مگر بعض فن کار ایسے بھی آتے ہیں جو تلازمات
بدل دیتے ہیں۔ اس کی مثالیں اقبال کے ہاں آپ کو بہت سی مل جائیں گی۔

حمید نسیم: ضیا صاحب شاید میں ابھی تک اپنی بات واضح نہیں کر سکا۔ میں اُن سے اُن کے اسلوب بیان سے ہٹ کر
کوئی توقع نہیں رکھتا ہوں۔ یہ بھی عرض کر دوں کہ اگر وہ اچھے شاعر نہ ہوتے تو ہم اس تفصیل سے اُن کی شاعری
کا تجزیہ نہ کرتے۔ میں صرف یہ عرض کر رہا تھا کہ اُن کا اسلوب داخلی طور پر جا بجا کمزور نظر آتا ہے۔

ضیاء: بہرحال میں اتنا قبول کرنے کو تیار ہوں کہ جہاں اُن کی اکثر نظموں کا بھرپور اثر مجھ تک پہنچا وہاں کئی نظموں
نے مجھ پر بہت کم اثر کیا ہے۔ یہ ممکن ہے اُن کے ابلاغ کی کمی ہو یا میرے فہم کا قصور۔

حمید نسیم: قصور آپ کے فہم کا نہیں میراجی کے اسلوب کی کمزوری کا ہے۔

محمود ایاز: ہیئت اور زبان کا کافی جائزہ ہو چکا ہے۔ اب میرے خیال میں موضوع کی طرف آ جانا چاہیے۔

حمید نسیم: لیکن ابھی راشد کی ہیئت پر بات نہیں ہوئی۔ آزاد نظم کے یہی دو اساتذہ ہیں میراجی اور راشد۔ اور
جہاں تک خاکے کی ترتیب کا تعلق ہے میرا خیال ہے راشد نے میراجی کے مقابلے میں نظم آزاد کو
زیادہ چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔

ضیاء: اگرچہ اُن کی علامتیں اور اُن کی زبان اور اُن کا لہجہ مختلف ہیں۔

نسیم: جی میں ذکر ہیئت کا کر رہا تھا۔ ہیئت میں راشد میراجی سے بہتر TECHNICIAN ہے۔

ضیاء: اگرچہ وہ روایت سے بھی میراجی کے مقابلے میں قریب تر ہیں۔

نسیم: زبان کا ذکر یہاں نہیں تھا۔ ہیئت میں میراجی کے ہاں ایک کمی یہ بھی ہے کہ اُن کی نظموں میں
CLIMAX بہت کم بنتا ہے۔ جو ڈرافٹنگ کی ایک بڑی خامی ہے۔

ضیاء: حمید نسیم صاحب ذرا ڈرافٹنگ کی وضاحت کر دیجئے۔ اس لئے کہ اس لفظ کا آپ نے کئی مرتبہ
ذکر کیا ہے۔

نسیم: ڈرافٹنگ سے نظم کی ترتیب و تعمیر اور مصرعوں کی ساخت اور ایک مصرع کا دوسرے مصرعے

سے ربط وغیرہ مراد ہے۔ آپ مغرب کی آزاد نظموں کو دیکھئے۔ ہر نظم کے آخر میں ایک CLIMAX بنتا ہے۔

ضیاءؔ: بحر کے اعتبار سے یا معنی کے اعتبار سے۔

حمید نسیم: جی معنی کے اعتبار سے۔ میراجی کے ہاں CLIMAX شاذ و نادر ہی ملتا ہے۔ لیکن راشد کے ہاں ہر نظم اپنا CLIMAX بناتی ہے۔

ضیاءؔ: یہاں ایک اور بات دفعتاً ذہن میں آ گئی۔ آپ ڈرافٹنگ کا ذکر کر رہے تھے۔ تو میں عرض کر دوں کہ ہر نظم اپنی ہیئت خود ساتھ لاتی ہے۔

حمید نسیم: ہر اچھی اور کامیاب نظم، جو خود آئے۔

ضیاءؔ: اس سے آپ کی مراد کیا ہے؟

حمید نسیم: جی ایک نظم آتی ہے۔ ایک وضع کی جاتی ہے۔ نظم آتی یوں ہے کہ آپ کا احساس، ایک نیا تجربہ اور عمر بھر کی شاعرانہ تربیت مل کر ایک ہیجانی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ آپ کی تمام صلاحیتیں اظہار چاہتی ہیں اور یہ اظہار آپ کچھ نہ کچھ کہلوا لیتا ہے، تجربے کا اضطراب اور فن کا انہماک مل کر ایک کیفیت پیدا کرتے ہیں جس میں نظم آتی ہے۔

ضیاءؔ: اچھا ہوا کہ میں نے آپ سے ڈرافٹنگ کا مطلب پوچھ لیا۔ اس سے یہ واضح ہوا کہ کچھ شاعر تجربے کی بے تابی سے زیادہ PLANNING پر انحصار کرتے ہیں۔

حمید نسیم: جی ہاں صحیح شاعری میں تجربے یا احساس کا وفور اظہار کے لئے مضطرب اور بیقرار ہوتا ہے۔ اور جب تک نظم میں ڈھل نہیں جاتا شاعر کے دل و دماغ پر محیط رہتا ہے۔

ضیاءؔ: آپ کی اس وضاحت کے بعد رہ گئی بات اتفاق یا اختلاف کی۔ تو میں سمجھتا ہوں کہ مجھے آپ سے بہت حد تک اتفاق ہے۔ راشد صاحب کی اکثر نظموں میں تخلیق کا جبر اور تجربے کا سرجوش و ولولہ کم نظر آتا ہے۔ میراجی کی بعض نظموں میں PLANNING نمایاں ہے لیکن اُن کے ہاں بالعموم شاعرانہ اضطراب نسبتاً زیادہ ہے۔

حمید نسیم: یہاں ایک بات عرض کر دوں۔ راشد میراجی سے زیادہ باشعور ہنر مند فنکار ہے۔

ضیاءؔ: بات تو وہی ہوئی۔

حمید نسیم: صرف ایک حد تک۔ اگر آپ اجازت دیں تو میں یہ عرض کر دوں گا کہ راشد کے ہاں خالص ذاتی اضطراب اور ہیجان بے شک میراجی سے کم ہے۔ لیکن راشد کی شاعری میں ایک اجتماعی اور غیر ذاتی

اضطراب مجھے نظر آتا ہے۔ راشد کا یہ مصرعہ " سکوت گدائے گدائی تو ساکت نہ ہوگی" یا یہ کہ "دو پول ایک پیکر بیخ بستہ ایک رات"۔ ایک خاص نوع کے اضطراب کا آئینہ دار ہے۔ پہلا مصرع سرمایہ دارانہ استبداد کے خلاف اعلان جنگ ہے۔ اور یہاں مثبت کی جگہ منفی طریق اظہار سے شدت پیدا کر دی ہے۔

ضیاء: یہاں میں آپ ہی کا ایک فقرہ دہرانا چاہتا ہوں۔ اگر یہ بات بھی نہ ہوتی تو ہم راشد صاحب کو زیر بحث ہی کیوں لاتے۔ میں تو یہ کہنا چاہتا تھا کہ "ماورا" کی نظموں میں جو ولولہ اور دفور نظر آتا تھا وہ اُن کی موجودہ شاعری میں دب کر رہ گیا ہے۔ مثلاً "بیکراں رات کے سناٹے میں" یا "اتفاقات" پڑھیے۔ اُن میں ایک ہیجان ایک اضطراری کیفیت ہے جو "ایران میں اجنبی" کی نظموں میں شاید ہی کہیں نظر آتی ہو۔

نسیم: اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ شاعر ذات سے آگے بڑھنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن اس اجتماعی شعور اور اضطراب کے باوصف ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں محض ذاتی ہیجان ہے "لب بیاباں بوسے بے جاں" "کونسی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم" اس میں اضطراب بھی ہے۔ بے اطمینانی بھی ہے۔ ایک گہرا یاس بھی ہے۔

ضیاء: میری گزارش صرف یہ تھی کہ مجموعی طور پر راشد کے ہاں ڈرافٹنگ زیادہ کامیاب اور شاعرانہ اضطراب کم سے کمتر ہوتا جا رہا ہے۔ میراجی جذبے کے شاعر ہیں اور راشد شعور اور فکر کے۔

نسیم: مجموعی طور پر راشد کے وجدانی انحطاط کے بارے میں آپ سے متفق ہوں۔ لیکن یہ بات بہرحال واضح ہے کہ میراجی کی ڈرافٹنگ کمزور تھی۔

ضیاء: جی ہاں کہیں کہیں نسبتاً کمزور نظر آتی ہے۔ میراجی کے گیتوں میں آپ کو یہ کمزوری کہیں نظر نہیں آئیگی۔

نسیم: میں سمجھتا ہوں میراجی کے گیت اُنکی نظموں سے بہت بہتر ہیں۔ اور اُن کا اصلی میڈیم بھی میری ناچیز رائے میں گیت ہی تھا۔

وزیر آغا: اس سے پہلے موضوع پر بحث کی جائے فیض کی ہیئت کے متعلق بھی شاید آپ کچھ کہنا چاہیں گے۔

ضیاء: فیض کی ہیئت میں آپ کو PLANNING اور دانستہ ترتیب و تعمیر بہت کم نظر آئے گی۔ اس کی نظمیں ایک رچی ہوئی شاعرانہ کیفیت اور شدت کی آئینہ دار ہیں۔ حالانکہ میرے خیال میں فیض راشد اور میراجی دونوں سے زیادہ محتاط فنکار ہے۔

نسیم: فیض کے ہاں ٹیکنک اور اضطراب کا تناسب نسبتاً بہتر ہے

ضیاء: حسن کا معیار TENSION OF BALANCE بھی قرار دیا گیا ہے۔ کیا فیض کی شاعری کا حسن بھی یہی چیز ہے؟

حمید نسیم: ایک حد تک عام روایتی بول چال میں آپ اسے یوں کہئے کہ فیض کی اچھی نظمیں پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ نظمیں آئی ہیں لائی نہیں گئیں۔

ضیاء: اگرچہ جہاں نظم آئی نہیں ہے تو نہایت پھسپھسی اور بودی معلوم ہوتی ہے۔

حمید نسیم: جی ہاں جب فیض صاحب "ازرہِ امتثالِ امر" شعر فرماتے ہیں تو TECHNICIAN اور آرٹسٹ کی حیثیت سے راشد اور میراجی دونوں سے کمتر معلوم ہوتے ہیں۔

ضیاء: اُن کی نظم افریقہ اور تازہ نظم "ملاقات" اسی قبیل کی دو مثالیں ہیں۔

حمید نسیم: اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں فیض شاعر نہیں رہتے۔ پراپیگنڈسٹ کا روپ دھار لیتے ہیں یہاں اُنکے ذہن کا رشتہ شاعری سے منقطع ہو کر محض سیاسی نظریات سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جب انسان اپنی اصلی فطرت سے کٹ کر کچھ اور رنگ اختیار کرنا چاہتا ہے تو شاعری کے دھارے خشک ہو جاتے ہیں۔ فیض کی اصلی سرشت ROMANTIC ہے وہ بنیادی طور پر حسن پرست ہے اور عاشق مزاج ہے۔ جہاں وہ اپنی سرشت کے مطابق شعر کہتا ہے جہاں اُس کا کرب اور درد گیت میں ڈھل جاتا ہے وہاں وہ اچھا فن کار ہے۔

محمود ایاز: نسیم صاحب اب موضوع پر بھی بات ہو جائے۔

حمید نسیم: جی ہاں میں بات کا رُخ اسی طرف موڑ رہا تھا۔ میں موضوع کو ہیئت سے زیادہ اہم سمجھتا ہوں۔ اسی لئے میں نے شروع میں غالب اور ذوق کی شاعری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ آپ جدید ہیئت کے باوجود روایتی شاعر ہو سکتے ہیں۔ مسدس اور مخمسہ بھی لوگ لکھتے تھے لیکن نظیر اکبر آبادی اپنے دور کے جدید شاعر تھے اس لئے کہ اُن کا موضوع، اُن کا طرزِ فکر، جدید تھا۔ آپ بیسویں صدی کے شاعر ہیں تو آپ کی شاعری بیسویں صدی سے IDENTIFY ہونی چاہئے۔

محمود ایاز: آپ کے خیال میں نظیر اکبر آبادی جدید شاعر اس لئے تھے کہ ان کی شاعری اُس روایتی شاعری سے مختلف تھی جو اُن کے دَور میں ہو رہی تھی۔

حمید نسیم: موضوع کے اعتبار سے مراد یہ ہے کہ آپ کی شاعری آپ کے دَور کے صحیح مزاج سے ہم آہنگ ہو۔ یہ نہیں کہ آپ پرانی ڈگر پر چل کر پُرانے اور روایتی احساسات اور خیالات کو دُہراتے چلے جائیں۔ غالب کی شاعری انیسویں صدی کے عمیق احساسات کا مرقع ہے۔ ذوق کی شاعری ناسخ اور انشاء کی شاعری کی ایک اور شکل ہے۔ یہاں آپ کو جدید اور روایتی کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔

محمود ایاز: ہر دَور میں اُس دور کی آواز یا روحِ عصر کو اپنی شاعری میں منتقل کرنے والا صرف ایک شاعر ہوتا ہے

دَور وہ دوسرے ہم عصروں سے ہٹا ہوا ہوتا ہے۔

ضیاء: ایاز صاحب روحِ عصر کا صرف ایک رُخ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کہ مختلف شعراء مختلف رُخ اپنا لیں۔

محمود ایاز: یہ دیکھئے کہ غالب کے دور میں مومن بھی تھے۔ انور اور شیفتہ بھی تھے۔ لیکن آج ہم جب اُس دور کے جدید ذہن کی بات کرتے ہیں تو غالب کا نام لیتے ہیں۔

ضیاء: لیکن آپ یہ تو تسلیم کریں گے کہ مومن بھی بڑی حد تک جدید تھا۔

نسیم: جی ہاں ایک حد تک۔ مومن کی واسوخت ہند کے زوال پذیر اسلامی معاشرے کی عکاسی کرتی ہے۔ لیکن دیکھنا یہ ہے کہ مومن اور غالب میں کیا فرق ہے۔ مومن نے وہی کیا جس کا ذکر ابھی ضیاء صاحب نے کیا تھا۔ مومن نے اپنے دور کے صرف ایک رُخ کو اپنا لیا۔ لیکن غالب نے اپنے دور کی تلخیوں، اپنے دَور کے امکانات، اپنے دور کی زندگی کی تمام تر کیفیتوں کو اپنے اندر سمو لیا۔ غالب کا ذہن اپنے پورے دور کا احاطہ کرتا ہے۔ اس لئے وہ اپنے دَور کا جدید اور صاحبِ عہد شاعر ہے۔ آپ آج کے دور میں پابند نظم لکھ کر یا غزل کہہ کر جدید شاعر ہو سکتے ہیں۔ اور آزاد نظم کہنے کے باوجود روایتی شاعر ہو سکتے ہیں۔

ضیاء: آپ کے اِس نقطۂ نظر سے ہمیں اختلاف نہیں۔ سوال یہ ہے کہ اِس دور کے شاعروں نے جب شعر کہنا شروع کیا تو اُس وقت اِس دَور کی اہم شخصیتوں کے خیالات اور نظریات کا اثر پھیل رہا تھا۔ دوسرے انگریز کی غلامی سے نجات کی خواہش ترقی پذیر تھی۔ اور تیسرے ہمارے معاشرے میں جنسی زندگی ایک نئی روش اختیار کر رہی تھی۔ مرد اور عورت کے تعلقات کی نوعیت پُرانے زمانے کے تعلقات سے بہت مختلف ہو چکی تھی۔ بیوی کا ذکر پُرانی شاعری میں کہیں نہیں آتا تھا۔ فن اور شعر طوائف کو کوٹھے تک محدود تھے۔ اب شاعری میں ایسی عورت اُبھر رہی تھی جو بیوی بھی بن سکتی تھی جس سے دوستی بھی ہو سکتی تھی۔ جو اب خود آپ سے محبت کر سکتی تھی۔ یہ دو تین چیزیں ایسی تھیں جنہوں نے نئی شاعری کے موضوعات معین کئے۔

نسیم: یہاں مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ ہر بڑا شاعر اُس خطے یا سرزمین سے جہاں وہ رہتا ہے جغرافیائی معاشرتی اور سیاسی اثرات ضرور قبول کرتا ہے کیوں کہ وہ خطہ اُس کی نظر کے عین سامنے ہے۔ لیکن وہ ان حدود سے آگے بھی بڑھتا ہے۔ وہ تمام دنیا اور تمام کائنات سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ جب ہم انگریز کے غلام تھے اُس وقت افریقہ کے ممالک اور ایشیا کے دوسرے ملک بھی غلام تھے۔ دوسرے پس ماندہ ممالک کے معاشروں میں بھی تغیر آ رہا تھا۔ یورپ اور امریکہ کے ممالک سائنس اور علم و ہنر میں

بہت تیزی سے ترقی کر رہے تھے۔ اس دور میں عظیم خطرات تھے اور اس دور نے زندگی کی بیشمار نئی راہیں بھی کھول دی تھیں۔ اِس دَور کا صاحبِ عہد شاعر وہی ہو سکتا ہے جو اس دور کے اجتماعی ہیم ولجا اس کی اُلجھنوں اور اس کے امکانات کو اپنی ذات میں سمو لے۔ ہمارے ہاں ایسا کوئی شاعر نہیں ہے۔

محمود ایاز: جی ہاں میراجی FREUD کی نفسیات میں کھو گئے۔ راشد جنسی ابتری سیاسی اِدبار اور استحصال میں اُلجھ کر رہ گئے۔

ضیا: میراجی کی شاعری صرف شعور اور تحتِ شعور تک محدود نہیں۔ آپ اُنکی شاعری کے ارتقاء کا جائزہ لیجئے تو نظر آتا ہے کہ اُن کی شخصیت پھیل رہی تھی۔ اُنہوں نے جنس سے ہٹ کر بھی نظمیں کہیں ہیں اگر موت اُن کے ذہنی ارتقاء کو یکایک ایک منقطع نہ کر دیتی تو یقیناً اُن میں اپنے دور کا احاطہ کرنے کی صلاحیت تھی۔

حمید نسیم: میراجی اگر زندہ رہتے تو جانے کیا کرتے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ہمیں اُن کی صرف وہی شاعری میسر آئی ہے جو وہ اپنی زندگی میں کر پائے۔ راشد کی دُنیا میری نظر میں میراجی اور فیض دونوں کی دُنیا سے مختلف ہے۔ اگرچہ اُن کے ہاں فیض کا خلوص اور شدت نہیں لیکن وہ مسلسل سوچ رہا ہے۔ اُس کا کینوس بھی مختلف ہے۔ اُس کی شاعری جنس کی تجارت کی نوحہ گری سے آگے بڑھ رہی ہے۔

ضیا: راشد نے جنس کے متعلق جو کچھ کہا ہے وہ ایلیٹ نے بھی کیا ہے۔ دو عظیم جنگوں کے درمیانی عرصے میں اسے بار بار کہا گیا ہے۔

حمید نسیم: لیکن اب راشد اس دَور کی اُلجھنوں کا ذکر کرنے لگا ہے۔ اُس کی آخری دو نظمیں "صحرا نورد کے خطوط" اور "اسرافیل کی موت" بتا رہی ہیں کہ وہ اب اُن خطرات سے آگاہ ہو رہا ہے جو عالمِ انسانیت کو درپیش ہیں۔ لیکن ابھی ایک کمی باقی ہے۔ یہ دور ہمہ تن یاس ہی نہیں ہمہ تن موت ہی نہیں۔ اس دور کے خوش آیند امکانات بھی عظیم ہیں۔ زندگی کا حُسن بھی نکھر رہا ہے۔ زندگی کے جمال کی آگہی بھی بڑھ رہی ہے۔ ابھی راشد کے ہاں اس دَور کا مجموعی تناظر یعنی TOTAL PERSPECTIVE پیدا نہیں ہوا۔

ضیا: جن دو نظموں کا ابھی آپ نے ذکر کیا ان کے سلسلے میں مجھے کچھ عرض کرنا ہے۔ ڈرافٹنگ کی وضاحت کرتے ہوئے آپ نے کہا تھا کہ راشد نظم کے موضوع کو خوب سوچ سمجھ کر اس کے بارے میں نظم کا ایک ڈرافٹ تیار کرتا ہے جس میں اکثر ڈرافٹنگ زیادہ ہوتی ہے شاعری کم۔ اس کی ایک وجہ میرے نزدیک وہی ہے جس کا میں نے پہلے بھی ذکر کیا ہے کہ جدید بننے کی کوشش راشد کی اس کوشش کے پیچھے شعور چھپے ہیں۔ شروع شروع میں جب راشد نے اختر شیرانی کے تتبع میں سانیٹ لکھے تو انکو جو "وہ مصرعوں کی وجہ سے "چوکھٹ"

کا نام دیا۔ جو جدت کی ابتدائی کوشش تھی۔ راشد کی اکثر نظموں سے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ مغربی ادب
کے مطالعے سے متاثر ہو کر وہی چیزیں اردو میں کرنا چاہتا ہے۔ یہی نظم "اے مرے صحرا نورد پیرِ دل" لیجیے۔
اس نظم کو پڑھ کر خواہ مخواہ اس فرانسیسی شاعر کی نظمیں یاد آنے لگتی ہیں جسے انگریزی ادب کے طالب علم سینٹ جان
پرس کہتے ہیں۔ اس کی نظمیں سمندر اور ہوا وغیرہ اس نظم پر براہِ راست اثر انداز نظر آتی ہے۔ راشد کمتر درجے
کے شعرا سے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ اسی نظم میں آگ اور ریگ کے بند مختار صدیقی کی سی حرفی کے دو حصے یاد دلاتے
ہیں جو اُسے آگ اور خاک کے بارے میں کہے ہیں۔ اور ان اثرات کے باوجود میری نظر میں وہ ایک کمزور
نظم ہے جس میں تاثر کی وحدت نہیں بنتی۔ اسی طرح ان کی "اسرافیل" والی نظم آجکل مغربی ادب میں
ORPHEUS کے پے بہ پے ذکر سے متاثر نظر آتی ہے۔ اگرچہ یہ نظم اپنے سمبل کی کمزوری کے باوجود دوسری
نظم سے بہتر ہے۔ رہا میراجی تو ۴۵ء کے بعد کی نظموں میں میراجی کے یہاں TOTAL PERSPECTIVE
کا احساس ہوتا ہے۔

حسن نسیم: مجھے ضیاء صاحب سے اس بات پر کامل اتفاق ہے کہ میراجی محض جنسیت کا شاعر نہیں تھا۔

محمود ایاز: یہاں تک تو میں آپ کی بات مانتا ہوں کہ میراجی نفسیات کا شاعر ہے جنسیت کا نہیں۔

ضیاء: فیض کے سلسلے میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ فیض کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ اُس کا کینوس بہت محدود ہے۔
یہاں تک تو بات درست ہے۔ لیکن اکثر لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ فیض کا کینوس محدود ہے لیکن
جتنا بھی ہے خوبصورت اور دلآویز ہے۔

محمود ایاز: فیض یقیناً اس دور کا اہم شاعر ہے۔ اگرچہ اب گزشتہ دو تین برس سے اُس کی شاعری میں تھکن
کے آثار نظر آنے لگے ہیں اور اُس نے اپنے آپ کو دہرانا شروع کر دیا ہے۔

ضیاء: یہ بات تو برملا ہے کہ اگر یہ تھکن دور نہ ہوئی تو فیض کا شاعرانہ مستقبل تاریک ہے۔

محمود ایاز: اب اگر آپ حضرات مناسب سمجھیں تو بعد میں آنے والے شعراء کا ذکر بھی ہو جائے۔ آپ نے یہ تو دیکھا
ہوگا کہ کچھ نئے شاعروں پر میراجی کے موضوعات کا اثر ہے۔ کچھ نئے شاعروں نے فیض کا اثر اپنی
DICTION میں قبول کیا ہے۔ لیکن بہت کم شاعر ایسے ہیں جنہوں نے راشد کے سیاسی اور معاشرتی
شعور سے اثر لیا ہو۔

حسن نسیم: اس کے متعلق میں یہ عرض کروں گا کہ دوسری جنگ کے بعد بالعموم اور برصغیر کی آزادی کے بعد
بالخصوص جو تغیر ہماری زندگی میں رونما ہوا ہے اُس کو ابھی ہمارے نوجوان شعرا پوری طرح سمیٹ
نہیں پائے ہیں۔ ہمارے دور کے حالات کو دیکھیے۔ معاشرے اور سیاست کے اندر کیسے گڑبڑ

ہو رہے ہیں۔ نیک و بد میں امتیاز مشکل ہو رہا ہے۔ دُنیا سیاسی طور پر دو بڑے گروہوں
میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک طرف TOTAL REGIMENTATION ہے۔ دوسری جانب
سرمایہ داری بھی ایک اور طرح کی REGIMENTATION بن چکی ہے۔ یہاں بھی ایک "سناٹا"
چھا رہا ہے۔ نوجوان شاعر اس اُلجھن کو سُلجھانے کے اہل نہیں۔ اکثر نوجوانوں کا یہ عالم ہے جیسے ہمارے
ایک دوست محاورے میں کہتے ہیں "کاتا اَے دوڑ دی"۔ ہمارے نوجوان شاعروں نے میرا جی، فیض
اور راشد کسی پیش رو کا اثر قبول نہیں کیا۔ وہ بیشتر انگریزی اور فرانسیسی ادب کی تقلید کرنے
میں کوشاں ہیں۔ چنانچہ ان کے کلام میں آپ کو جا بجا انگریزی، فرانسیسی اور دوسرے مغربی شاعروں
کی گونج سُنائی دیگی۔ مصرعے کے مصرعے، خیال کے خیال مغربی شعرا کے آپ کو جا بجا نظر آئیں گے۔

محمود ایاز: نہیں صاحب کچھ ایسے شعرا بھی ہیں جن سے مستقبل میں بہتر شاعری کی توقع کی جا سکتی ہے۔

حمید نسیم: میں بالکل نئے شعرا کا ذکر کر رہا تھا۔ ان میں مجھے ابھی تک ایسا کوئی شاعر نہیں نظر آیا جس سے مستقبل سے کوئی
امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہوں۔

ضیاء: یہاں میں ایک بات عرض کرنا چاہتا ہوں۔ ابھی حمید نسیم صاحب نے کہا تھا کہ حالات کچھ ایسے
گنجلک ہو گئے ہیں کہ نوجوان شاعر اُن کا صحیح ادراک نہیں کر سکے۔ آپ دوسرے ملکوں کے شاعروں
کو دیکھیے۔ اگر وہ اپنے تمام دَور کو نہیں سمجھ پاتے تو اپنی ایک چھوٹی سی دُنیا الگ بنا لیتے ہیں۔ اور
اس چھوٹی سی دُنیا میں رہ کر بہت اچھی شاعری کرتے ہیں۔ بڑے شاعر نہ سہی لیکن پُر اثر اور خوش گو
شاعر تو ضرور بن جاتے ہیں۔ HOUSEMAN اور والٹر ڈی لا میئر کی مثالیں آپ کے
سامنے ہیں۔

حمید نسیم: صاحب یہ ننھے منے شاعر شاعر بھی ہمارے شاعروں کے مقابلے میں عظیم معلوم ہوتے ہیں۔

محمود ایاز: ہمارے ہاں اختر الایمان اور مختار صدیقی بھی تو ہیں۔

حمید نسیم: اختر الایمان، مختار صدیقی اور ضیا جالندھری، راشد، میرا جی اور فیض کے بعد کے شاعر ہیں۔
جدید شاعری کے دُوسرے دَور سے متعلق ہیں۔ اختر الایمان میں سیاسی اور معاشرتی شعور ہے
مختار صدیقی نے اسلوب اور موضوع دونوں میں میرا جی کا اثر قبول کیا ہے۔ ضیا جالندھری نے
گیت کی مٹھاس اور رچی ہوئی اُداسی اپنائی ہے۔ یہ تینوں شاعر الفاظ اور اسلوب بیان کے معاملے
میں بہت محتاط ہیں۔ اور بڑے چابکدست فن کار ہیں۔ اگرچہ ابھی ان کی ذہنی سطح [illegible]

ضیاء: حمید نسیم صاحب آپ وعدے کے باوجود میرا ذکر بیچ میں لے آئے اس کی مجھے آپ سے شکایت ہے

حمید نسیم: اس کی داد آپ نے نہیں دی کہ کس جذبی زبان سے آپ کا ذکر کیا ہے۔ اتنا بھی نہ کرتا تو اس دور کے جائزے میں صریحاً کوتاہی کا مرتکب ہوتا۔

محمود ایاز: میرا خیال ہے کہ جدید شاعری کے دوسرے دور کے متعلق ابھی اور بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ اس دور میں اور بھی کئی شاعر تھے۔ مثلاً معین احسن جذبی۔ علی جواد زیدی۔ قیوم نظر۔ یوسف ظفر۔ مجید امجد وغیرہ۔

ضیا: علی جواد زیدی اور معین احسن جذبی تو بیشتر غزل کے شاعر ہیں۔ قیوم نظر۔ یوسف ظفر اور مجید امجد کو آپ اس دور کے جدید شعراء میں لا سکتے ہیں۔

حمید نسیم: قیوم نظر کی شاعری میں فن کا شعور نمایاں ہے۔ لیکن اُن کے ہاں دو ایک نظموں کو چھوڑ کر شاعری کا عنصر بہت کم ملتا ہے۔ یوسف ظفر میں اُپج بہت ہے وہ بہت پُرگو ہیں لیکن شاعرانہ ضبطِ نفس اور تربیت کا فقدان ہے۔ اور ان کا کلام آج بھی ویسا ہی ناہموار ہے جیسا آج سے بیس برس پہلے تھا۔ مجید امجد کا مطالعہ میں نے حال ہی میں کیا ہے۔ دو ایک نظمیں خاصی اچھی ہیں لیکن عام سطح بہت نیچی ہے۔ محمود ایاز صاحب کے حکم کی تعمیل میں میں نے مجید امجد صاحب کے کلام کا بہت محنت اور خلوص سے مطالعہ کیا۔ لیکن ہر دو چار مصرعوں کے بعد میری طبیعت رک جاتی تھی۔ اسلوب اور زبان جا بجا قابو سے باہر ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

محمود ایاز: حمید نسیم صاحب مجید امجد کی نظم "ساتھی" تو اس دور کی بہت کامیاب نظموں میں سے ایک ہے۔

حمید نسیم: میں عام سطح کا ذکر کر رہا تھا۔ چنانچہ اس دور کے شاعروں کا جائزہ لیجئے تو مختار صدیقی اور اختر الایمان ہی پیش پیش نظر آتے ہیں۔ ضیاء صاحب ناراض ہو جاتے ہیں۔ اس لئے میں اُن کا ذکر نہیں کروں گا۔ میری رائے میں اختر الایمان اور مختار تکنیک میں اپنے پیشروؤں سے زیادہ محتاط اور اسلوب پر زیادہ قادر ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اُن سے بہت چھوٹے شاعر ہیں۔

ضیا: دوسرے دور کے شاعروں کے اس تجزیے سے مجھے بیشتر اتفاق ہے۔ میرا خیال ہے کہ قیوم نظر جب محنت کرتے ہیں تو ترشی ہوئی صاف ستھری نظم لے آتے ہیں۔

حمید نسیم: جی ہاں لیکن تراش زیادہ ہوتی ہے شاعری کم۔

ضیا: "قندیل" میں ان کی چار پانچ نظمیں بہت خوشگوار تھیں۔ لیکن "سویرا" میں تو تراش اور حمید نسیم صاحب کے کہنے کے مطابق ڈرامنگ بھی بہت کمزور ہے۔ اختر الایمان اور مختار صدیقی کی شاعری ختم نہیں ہوئی۔ اِن سے ابھی تو توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ مختار صدیقی کی طویل نظم "سہ حرفی"

کے کچھ بند مجھے سننے کا اتفاق ہوا ہے۔ اُن سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کا اسلوب پہلے سے شائستہ تر ہے اور اُن کا اُفق وسیع تر ہو رہا ہے۔ مجید امجد اِس دَور کے سب شاعروں سے عمر میں بڑے ہیں۔ اور بہت پہلے سے کہہ رہے ہیں۔ لیکن اُن کی شاعری ذرا دیر میں نمایاں ہوئی۔

محمود ایاز: ہاں یہ بہت دلچسپ بات ہے۔ ضیاء صاحب آپ بتا سکتے ہیں کہ یہ اتنی دیر گمنامی میں کیوں رہے۔

ضیاء: غالباً اس لئے کہ وہ منٹگمری میں رہنے کی وجہ سے ادبی مرکزوں سے دور رہے اور اس دوری نے بھی انہیں نمایاں نہ ہونے دیا۔ اور پھر اِن کی شاعری کے آغاز میں فیض اور راشد کا طوطی بول رہا تھا۔ اس لئے بھی اِن کی آواز دب کر رہ گئی۔

حمید نسیم: اُسی زمانے میں اختر الایمان اور مختار صدیقی بھی تھے۔ اُن کی آواز اگرچہ تحیت تھی لیکن دب کر نہیں رہ گئی تھی۔ بہرحال مجید امجد ابھی شعر کہہ رہے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اُن کا مستقبل اُن کے حال سے زیادہ روشن ہو۔

محمود ایاز: اب کچھ نئے شاعروں کے بارے میں بات ہو جائے تو بہت مناسب ہوگا۔

ضیاء: نئے شاعروں نے پہلے یہاں کے محمد صفدر میر کے بارے میں ایک آدھ بات کہنا چاہتا ہوں۔ صرف وہی ایک ایسے شاعر ہیں جو مغرب کی IMAGISM کے اردو میں نمائندہ ہیں۔ اور اُن کے IMAGES بھی مجھے پسند ہیں۔

حمید نسیم: جدید شاعری کے دوسرے AGEGROUP کے بھی صورتِ حال بہت تشویشناک نظر آتی ہے۔

ضیاء: جی ہاں۔ یہ نیا دور کچھ ایسا خوش آئند نہیں ہے۔ نئے شاعر زبان کے سلسلے میں غیر محتاط شعور کے سلسلے میں بالکل سطحی اور نفسیاتی تجزیے کے معاملے میں بے راہ روی کے شکار ہیں۔ اکثر جگہ تو شاعری لطیفہ بازی اور چٹکلوں کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ اصل میں یہ بڑی بدقسمتی ہے کہ بعض لوگ غلط دور میں پیدا ہو جاتے ہیں۔ ہمارے نوعمر شعراء ایسے دور میں پیدا ہوئے ہیں جب مسلّمہ اقدار کا جادو ٹوٹ چکا ہے اور نئے اقدار معیّن نہیں ہو سکے ہیں۔

حمید نسیم: نئے شاعروں میں اس وقت منیر نیازی پنجاب میں پیش پیش ہیں۔ میں نے ان کے دونوں مجموعے بڑے ذوق و شوق سے پڑھے۔ منیر نیازی کی نظموں میں مجھے تین چیزیں بار بار نظر آئیں۔ چلمن، چلمن کے پیچھے سے جھانکتی ہوئی ایک لڑکی اور ایک نوبالغ ذہن جو اپنی جنسی تحریک کا ذکر کرنے کے لئے بیتاب ہے۔ شاعرانہ تربیت کا عنصر بہت کم ہے۔ اب تک کی شاعری سے اُن کے مستقبل سے متعلق میں کچھ حسن نہیں کر سکتا۔

محمود ایاز: یہ تو آپ تسلیم کریں گے کہ وہ ایک فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

حسن نسیم: صاحب ایک پرانی بستی کے ایک پرانے مکان کے چلمن سے جھانکتی ہوئی لڑکی کا ذکر کر دینا بیسویں صدی کی فضا کیسے پیدا کرتا ہے۔ یہ شاعری تو جرأت آج سے بہت پہلے کر چکے ہیں اور میر تقی نے اُن سے کہا تھا کہ میاں شاعری کا دھندا چھوڑ دو اپنی چوما چاٹی کر لیا کرو۔" منیر نیازی نظم میں وہی بات کہہ رہے ہیں جو شہرت بخاری غزل میں کہتے ہیں۔ اور یہ بات ان صاحبوں سے بہت بہتر انداز میں پرانے لوگ کہہ چکے ہیں۔ جہاں وہ اس فضا سے ہٹتے ہیں تو رات کی اونچی فصیل پر انہیں کالی جشنوں کے دہکتے ہونٹ نظر آتے ہیں۔ یہاں آپ کو شاعرانہ مشاہدے کا مکمل فقدان نظر آتا ہے۔

ضیا: شاعرانہ کیا سرے سے مشاہدے ہی کا فقدان ہے۔ کالی رات کی فصیل پر تو ہر عورت جشن ہی نظر آئیگی۔ رات کے پردے میں سفید اور کالے رنگ کا امتیاز نہیں رہتا۔ ہر چیز سیاہ نظر آتی ہے۔ رات کی اونچی فصیل پر ہیلن ہو یا کالی ماتا ان میں امتیاز ممکن نہیں۔

حسن نسیم: یہی وہ بات ہے جسے آپ بے راہروی کہہ رہے تھے۔ یہ شاعرانہ ذمہ داری کے فقدان کی وجہ سے ہے۔ بچہ بھی اندھیرے اُجالے میں امتیاز کر لیتا ہے۔ رنگوں کا فرق اُسے بھی معلوم ہوتا ہے۔ یہاں تو وہ بھی نہیں۔ SENSE OF COLOUR ہے نہ SENSE OF CONTACT ہے۔

محمود ایاز: اور بھی نئے شاعر ہیں باقر مہدی۔ شہریار۔ افتخار جالب، انجم اعظمی۔ انیس ناگی، شاذ تمکنت، خلیل الرحمن اعظمی، جیلانی کامران۔ وحید اختر وغیرہ۔

حسن نسیم: ان میں سے اکثر کا کلام میری نظر سے نہیں گذرا۔ جیلانی کامران کا آجکل کچھ پرچوں میں چرچا ہو رہا ہے۔ میں نے اُن کی متعدد نظمیں دیکھی ہیں۔ یہ تو بڑے معصوم نوجوان ہیں۔ انہیں نہ عروض کا علم ہے نہ زبان سے واقفیت ہے۔ انگریزی طرزِ احساس کو بذریعہ اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اور اس بات میں وہ راشد ہی کی طرح جدت کے کوشاں معلوم ہوتے ہیں لیکن ابھی شاعری سے بہت دُور ہیں۔

محمود ایاز: نسیم صاحب ابھی ان لوگوں کی عمر ہی کیا ہے۔ ابھی تو ان کا آغاز ہے۔

حسن نسیم: صاحب آغاز ہی انجام کی خبر دیتا رہتا ہے۔ فیض کا، راشد کا، میرا جی کا ہر شاعر کا ایک آغاز کا زمانہ تھا۔ ان لوگوں نے شعر کہنا شروع کیا تو فوراً محسوس ہوا کہ مستقبل کے شاعر پیدا ہو گئے ہیں۔ مختار صدیقی اور اختر الایمان کا آغاز بھی بہت امید افزا تھا۔

ضیا: عمر کا شاعری کے سلسلے میں کوئی جواز نہیں۔ راں بو نے تو بیس برس کی عمر میں شاعری ترک کر دی تھی۔ کیٹس پچیس برس کی عمر میں مر گیا تھا۔ بات دراصل یہ ہے کہ ان نوجوان شعرا میں نہ شاعرانہ اضطراب ہے۔

اور نہ شاعرانہ تربیت۔

حمید نسیم: اگر آپ مجھے فنی عصبیت کا ملزم نہ گردانیں تو یہاں ایک بات عرض کرنا چاہتا ہوں۔ نوجوان نظم گو شعراء کے مقابلے میں اُن کے ہم عمر غزل گو بہت بہتر شاعری کر رہے ہیں

ضیاء: ناصر کاظمی تو یقیناً بہت سے جدید شعراء سے بہتر شاعر ہیں۔ اب غزل کا ذکر آیا ہے تو میں یہ عرض کردوں کہ حمید نسیم نے حال میں جو جو غزلیں کہی ہیں۔ وہ نہ صرف بہت اچھی غزلیں ہیں بلکہ ان کو بغیر کسی پک کے جدید غزلیں کہا جاسکتا ہے اور جدید شاعری کی نمائندہ۔

محمود ایاز: عزیز حامد مدنی نے بھی بہت اچھی غزلیں کہی ہیں۔

حمید نسیم: عزیز حامد مدنی نے غزلوں کے علاوہ نظمیں بھی بہت اچھی کہی ہیں۔ میں نے اُن کا ذکر اب تک اس لئے نہیں کیا تھا۔ اس لئے کہ اس سارے دَور میں مدنی کی آواز سب سے الگ ہے۔ وہ سب سے الگ کھڑا ہے۔ وہ ایک شاعر ہے جو بیسویں صدی کی اصطلاحات، بیسویں صدی کے الفاظ استعمال کر رہا ہے۔ اُس کا طرز فکر اُس کے دور سے ہم آہنگ ہے۔ اُس کا شاعرانہ مقام کیا ہے اس کا فیصلہ تو ہمارے ادب کی تاریخ کرے گی لیکن مدنی میں امکانات بہت ہیں۔ جذبات کا وفور بھی ہے اور اس دور کے ممکنات اور خطرات کا ادراک بھی ہے۔ وہ آج کے حالات کو اقدارِ مطلقہ سے مربوط کرنے میں کوشاں ہے۔ اگر اس کی یہ کوشش کامیاب ہو گئی تو وہ یقیناً کل کا صاحبِ عہد شاعر ہو گا۔

ضیاء: میرا خیال ہے یہاں بحث ختم کر دی جائے۔

میراجی

نارسؔ کا دیباچہ

(وہ کتاب جو نہیں چھپی)

اختر الایمان کے اس مجموعۂ کلام کے بارے میں جو دو ایک باتیں میں کہنا چاہتا ہوں، وہ ایک ایسے اعتراف سے شروع ہوتی ہیں، جسے معذرت بھی کہا جا سکتا ہے۔ اعتراف اس بات کا کہ نظموں سے زیادہ دلکشی مجھے مجموعے کے نام میں محسوس ہوتی ہے۔ یوں تو مفہوم کے لحاظ سے، نام کی رعایت نظموں میں بھی جگہ جگہ ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ لیکن نام ہے کہ دل کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اور نظمیں دماغ کو دعوتِ فکر دیتی ہیں۔ گرد کے اس احساس کو خاک و خون کی نظمیں بھی جگاتی ہیں۔ کیونکہ وہ جنگ سے متعلق ہیں۔ اور جنگ ایک مسئلۂ حیات ہے۔ لیکن میٹھے بول اور دوسرے حصوں کی بہت سی چیزیں ایک داخلی مسئلے کو پیشِ نظر کر دیتی ہیں۔ شاید دو ایک مثالوں سے میری بات زیادہ واضح ہو سکے لیکن دو ایک مثالوں سے پہلے اس حقیقت پر ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے، جس کی بنیاد پر میں نے اپنے خیال کی عمارت کھڑی کی ہے۔

اخترؔ الایمان کے کلام کو دیکھتے ہوئے اس کے پہلے مجموعے گرداب کی نظموں کے زمانے ہی سے مجھے اس بات کی ٹوہ رہی ہے کہ آخر وہ کیا شے ہے جس کی اس شاعر کو تلاش رہتی ہے۔ بنسبت نظموں کے بھرپور ہونے کے باوجود ایک کمی تو نہیں۔ ایک پیاس کا احساس مجھے ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ اخترؔ کی پہلی نظم جو میں نے دیکھی وہ "نقشِ پا" تھی۔ اس سے شاعر کا تصور کچھ اس طرح بندھا تھا، جیسے کوئی شخص کھڑے کھڑے زمین کی طرف دیکھ رہا ہو یا اگر چل رہا ہو تو آنکھیں جھکائے آہستہ آہستہ بڑھ رہا ہو۔ اور یہ تصور مرکوز اور جامد تھا ــــ میٹھے بول کے حصے میں جو نظمیں ہیں، وہ اخترؔ کے کہنے کے مطابق زیادہ تر ایک لسانی تجربہ ہیں، جن میں وہ اپنی رائے میں ابھی "کامیاب نہیں ہوا" اور اس کا یہ کہنا اس لحاظ سے میری نظر میں درست ہے کہ ابھی اسے شعوری طور پر اس بات کا احساس ہی نہیں کہ غیر شعوری طور پر اپنی فارسی آمیز زبان سے ہٹتے ہوئے، ہندی آمیز زبان کے بیچ کی طرف اس کا دھیان کیوں گیا۔ گھلاوٹ اور خود سپردگی کا دیباچہ ہیں۔ شاید اسے اپنی فارسی آمیز لغت کے

ترشے ترشائے پن میں اپنے آسودہ احساسات کے اظہار کے لئے مناسب ذریعہ نہیں ملا۔ شاید وہ حسنِ محض اور اطمینانِ قلب کی جستجو میں جس ترجمانی کا خواہاں ہے، اُس کے لئے اُسے اپنی پہلی نعت میں ایک روک محسوس ہوئی اور اُس نے نیا ذریعۂ الفاظ تو تلاش کر لیا، مگر اُس کی جستجو میں مگن خودی نے اس تجربے کو کامیاب کہنا گوارا نہ کیا۔ نفسی یا غیر شعوری روک پھر بھی قائم رہی۔ اس سلسلے میں اُس کی ذہنی کیفیت کو سمجھنے میں اُس کی نظم "ترغیب" اور اُس کے "بعد" بھی ہماری کافی مدد کرتی ہے۔ "ترغیب" کے انجام تک تو شاعر کا یقین اور خود اعتمادی سر بسر قائم رہتی ہے، وہ پوری دل جمعی سے اپنی مخاطب کو کہتا ہے کہ ؎

نرم ہَوا کے جھونکوں ہی سے کھلتی ہے پھولوں کی آنکھ
ورنہ برسوں ساتھ رہے ہیں ٹھہرا پانی بند کنول

لیکن "ترغیب" کے بعد والے حصے میں جب اُس کی زبان سے ہمیں یہ سنائی دیتا ہے کہ ؎

میں اپنے رستے جاتا ہوں اور تو اپنی ڈگر پر چل

تو اُس کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ ؎

حُسن اور عشق کی اس دنیا میں کس نے کس کا ساتھ دیا

بلکہ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ جس حُسن کی جستجو اُس کے اندرونی دل کو ہے (یا دماغ کو) اب تک اُس سے دو چار نہیں ہو پایا اور اس لئے اب بھی اُسے آگے ہی بڑھنا ہے، تا کہ حصول کا یقین گرفت میں آئے کہ نہ آئے جستجو تو جاری رہے اور یہاں سے خیال گزرتا ہے کہ کہیں شاعر کی نظر میں جستجو ہی تو حُسنِ محض اور اطمینانِ قلب کا درجہ حاصل نہیں کر چکی۔ اگر یہ بات ہے تو منزل کی بہ نسبت تلاشِ منزل شاعر کا مطمعِ نظر بن جائے گا اور پھر چاہے ہم لاکھ مخالف ہوں، ہمیں کہنا پڑے گا کہ بظاہر گریزاں کیفیتوں سے دو بدو ہوتے ہوئے اور پھر مدافعت میں اُن سے گریز کرتے ہوئے بھی اختر الایمان فراری نہیں بلکہ عمل اور وہ بھی پیہم عمل کا شاعر ہے۔

مجھے کچھ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اختر الایمان اپنی اس جستجو میں ہر منزل پر اپنے آپ کو غالب کے لفظوں میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ محسوس کرتا ہے۔ اور ہر منزل پر کبھی نظریں جھکا لیتا ہے، کبھی آگے دیکھتا ہے۔ جب اُسے ترغیب کے سامنا ہوتا ہے تو وہ ترغیب کے بعد پر غور کرتا ہے۔ دل میں یہ سمجھتا ہے کہ ؎

مجھ سے میرا بھید نہ پوچھو میں کیا جانوں میں ہوں کون

اور اُس وقت حقیقت یہ کہتی ہے۔ "میں کیا جانوں تم ہو کون"؟ اور اسی لئے وہ ابھی ایک سانس میں اُس نفسی کیفیت کو بھی شعوری طور پر پہچان لیتا ہے کہ "دن کے اُجلے سانجھ کی لالی رات کے اندھیارے سے کوئی

مجھکو آوازیں دیتا ہے "آؤ آؤ آؤ آؤ" اور پھر وہ "ہاپ پے روٹھے ہوئے بالکوں کی طرح" جستجو کی دھول میں پھیر
کھیلنے لگتا ہے۔ ذرا اُس کی نظموں کے عنوانات پر ہی غور کیجئے۔ اجنبی، نارس، انجان ـــــ لگاتار ذہن بار ایک ہی صورتِ
حال سے اُسے سامنا ہے۔ لیکن ہر بار چاہے پوری طرح ظاہر ہو یا نہ ہو، وہ ہر منزل کو "سرِ رہگذارے" کا درجہ
دیتا ہوا، کم سے کم اپنے خیال میں "پیمبرِ گل" کی تلاش میں چل نکلتا ہے ؎

جا رہا ہوں حسن سے آنکھیں ملانے کے لئے
زندگی کو خوابِ غفلت سے جگانے کے لئے

جوشؔ

عمرِ فانی کو میں نذرِ حسنِ فانی کر دوں گا

تاجورؔ

نام کا میرے ہے وہ دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے وہ فتنہ کہ برپا نہ ہوا

غالبؔ

فرانسیسی شاعر شیفا نے میلارمے کے منفی تصور کے بارے میں ایک مغربی نقاد کی توصیف پڑھ کر غالبؔ کے
منفی تصور کا خیال مجھے آیا تھا۔ جس کا ذکر میں نے میلارمے ہی کے متعلق ایک مضمون میں کیا ہے۔
میری رائے میں اخترالایمان اپنے حسنِ محض کو مثبت صورت میں دیکھ کر منفی صورت میں اُس کی گرفت
کرتا ہے اور پھر جب اپنے اس نتیجے کا اظہار کرنا چاہتا ہے، تو وہ پھر مثبت صورت میں ہوتا ہے۔ فنی لحاظ سے
اُس کی نظموں میں یہ ایک ایسا پیچ ہے، جو قاری کو صحیح راہ سے بھٹکا دیتا ہے۔ اور شاعر قاری کی گمراہی سے
غیر شعوری طور پر محظوظ ہوتا ہے۔ کیونکہ پھر اُسے منزل سے اپنی دوری کا احساس نہیں رہتا یا عارضی طور پر ہٹ
جاتا ہے۔ شاعر کی بنیادی خصوصیت جستجو ہے۔ اُسے پھر اپنے خیالی رنگ محل سے نکال کر تلاش کے
ابدی ویرانے کی طرف روانہ کر دیتی ہے۔

جستجو
کیا حسنِ محض کی ہے یا اطمینانِ قلب کی ہے
کیا اس جستجو کا محرک صنفِ لطیف ہے
یہ جستجو دانگیر سچائیوں سے ہوئے ہے؟

اگر عورت ہے تو اس سے شاعر کے ذہن کا اضطرابی اور ہنگامی تعلق کا احساس کیوں ہوگا ہے۔
نتیجہ:۔ یہ جستجو اطمینان قلب اور حسن محض کی ہے، جسے دوام ہے۔ پھر یہ کشمکش کیوں؟

بندش
قید و بند
گرفت
روک
رکاؤ

شاید اب تک شاعر کو ہر چیز ہنگامی دکھائی دی ہے۔ شاید جب بھی حسن محض سے قریب ہونے کو تھا، تو اس کا یہ قرب سراب ثابت ہوا۔ اور صرف لذت کا ایک احساس ہی گہرا ہو کر رہ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لذت ہی کو، عارضی طور پر ہی سہی حسن محض یا اطمینان قلب کے حصول کی کمی کی صورت میں حاصل حیات سمجھتا ہے۔ حسن محض اور اطمینان قلب کو انسان مثالی عورت کے روپ میں تلاش کرتا ہے۔

الگزانڈر بلاخے: مثالی عورت۔ جس کے تصور سے داستان ماضی کا ہر باب اجاگر ہو اٹھتا ہے جس کی ہستی کا احساس ایک طلسم کامل ہے۔

جیسے ایک دیوی ہے جیسے اک ستارہ ہے
یا گھٹاؤں میں کھویا آوارہ مہ پارہ ہے

عمر خیام کے ہاں جو ایک گہری DESOLATION کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے کہ کسی بہت ہی بڑی ——— DISILLUSIONMENT کا سامنا ہوا ہو اور وہ ناکامی کے اس احساس کو شراب کی وقتی بے خودی میں بھول جانا چاہتا ہو۔

اختر کے ہاں بھی "ویرانی" اور "نا یافتگی" کی شہادت موجود ہے۔ لیکن وہ شراب یا کسی اور عارضی درماں کی طرف رجوع نہیں کرتا۔ ہر چیز کی اضطراری اور ہنگامی نوعیت کا اظہار کرتے ہوئے بھی مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ غیر شعوری طور پر اس کی یہ جستجو جاری ہی رہتی ہے۔

وہ حسن محض شاعر کی نظر میں حسن بے اعتماد ثابت ہوتا ہے۔ مگر صرف گرفت کے لحاظ سے، حصول کے لحاظ سے اور اپنی اس دائم گریزاں کیفیت سے اور بھی حصول پر اکساتا ہے۔

اختر کے ہاں آدرشی عورت کا وجود جس انداز میں نمایاں ہوتا ہے، اسے دیکھ کر شک گذرتا ہے کہ کہیں وہ آدرشی عورت صرف پرستیدۂ خیال ہی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ حقیقت میں اس کی ہستی کا وجود ہی نہ تھا۔ میری نظر میں یہ شک باطل ہے۔ ایک تو اس لئے کہ اگر وہ صرف خیالی مورت ہوتی تو خیال کی حد تک تکمیل حسن کے بعد ختم ہو جاتی، دوسرے خصوصیت سے آخری زمانے کی نظموں میں جسمانی لذت کے جن پہلوؤں پر شاعر کی توجہ زیادہ ہو جاتی ہے اسی سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ آدرشی عورت گوشت پوست سے بنی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ زندگی میں کبھی کسی جگہ اور کبھی کسی جگہ اس کی کمتر یا زیادہ تر جھلک دکھائی دیتی رہتی ہے اور ذہن کے یکجا ہونے کی

بڑے شاعر آگے بڑھتا رہتا ہے۔

اس تصور میں حرکت اُس وقت پیدا ہوئی جب میں نے "پگڈنڈی" کو پہلی بار پڑھا۔ اور اس کے آس پاس ہی دو ادب لطیف توجہ نظمیں مجھے "موت" اور "جواری" معلوم ہوئیں۔ اور بھی اب "نارسس" نظمیں میرے سامنے ہیں۔ ان کو دیکھنے کے بعد ایک چلتی پھرتی بلکہ بعض اوقات بولتی ہوئی حیات ذہنی کا نقشہ ابھر آتا ہے۔

(غیر مطبوعہ)

—(※)—

ڈاکٹر محمد حسن

دو جدید نظم گو

(اختر الایمان ۔ مجید امجد)

شیفتہ کے بارے میں مشہور ہے کہ انھوں نے انیس کے ایک مرثیئے کو سُنکر کہا تھا کہ ناحق اتنا لمبا مرثیہ کہا۔ اس کیفیت کو ادا کرنے کے لیے ایک ہی مصرعہ کافی تھا ع آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے۔ یہ بات شیفتہ ہی کی نہیں غزل گوئی کے تربیت یافتہ مزاج کی غمازی کے لیے کافی ہے۔ غزل گو مشاہدات و واقعات سے ایک عمومی تصور یا جذبہ تک پہنچنا چاہتا ہے وہ تخصیص سے تعمیم اور تعمیم سے خلاصہ تعمیم تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری ایک اکہری حقیقت ہے جو واقعہ کے احساس یا تجزیے سے شروع ہوتی ہے اور عمومی تصور یا جذبے کے کامیاب اظہار پر ختم ہو جاتی ہے۔ غزل LYRICAL غنائی شاعری کی ایک شکل ہے اور غنائی شاعری میں ذات یا داخلیت ہمیشہ اہم ترین جزو ہوتی ہے اس لیے غزل غیر شخصی واقعات کو بھی نجی بنا کر پیش کرتی ہے اور شاعر کی زبان سے غم دوجہاں بھی خود کلامی ہی کی شکل میں ادا ہوتا ہے۔

نظم کا معاملہ ذرا جداگانہ ہے۔ جبکہ غزل گو غیر شخصی واقعات کو نجی اور داخلی بنا لیتا ہے اور انہیں غزل کی مخصوص فضا الفاظ و تلمیحات میں ڈھال لیتا ہے نظم گو کو اگر وہ محض غنائی نظموں پر اکتفا نہیں کرتا تو شخصی اور نجی واقعات کو بھی کسی قدر DEPERSONALISE کرکے پیش کرنا پڑتا ہے تقریباً اس انداز سے جیسے وہ کوئی خارجی تجربہ پیش کر رہا ہو جس سے قاری خود نتیجہ اخذ کرے گا اور جس کے اجزا کی ترتیب اور وحدت سے قاری خود متاثر ہوگا۔ یہاں شاعری محض اکہری حقیقت نہیں رہ جاتی بلکہ دوہری اور کبھی کبھی سہ جہتی حقیقت بن جاتی ہے۔

نظم کا تصور غزل پروردہ اردو سماج میں آج بھی خاصا الجھا ہوا ہے بعض شعراء نے اسے محض "غزل مسلسل" سمجھا ہے بعض تکرار مضامین کے قائل ہیں بعض تراکیب اور تشبیہوں کی فراہمی کو سب کچھ سمجھتے ہیں بعض محض وجدان کو بعض نظم کو خوبصورت مصرعوں کا مجموعہ قرار دیتے ہیں۔ تکنیک کے تصور میں اختلاف

کے علاوہ نظم کو دلچسپ اور مقبول بنانے کے لئے بعض نے غزل کی آرائش و زیبائش کا سہارا لیا بعض نے خطابت کا جوش اور تخاطب کے انداز کو برتا بعض نے افسردگی سوز و گداز اور SELF-PITY کا اور بعض نے کاکل و لب و رخسار کا۔ یہ کہنا بے جا ہوگا کہ یہ سب سہارے غلط تھے یا ہیں یہ بھی نامناسب ہوگا کہ تکنیک کے صرف ایک تصور کو قبول کر کے باقی تمام تصورات کو مردود قرار دیا جائے۔ لیکن نظم میں بھی اسلوب اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے زیادہ بالیدہ اور بھو پذیر ہو گئی ہے۔

نئی شاعری کا صرف ایک ہی جواز ممکن ہے اور وہ یہ کہ ہر دور میں نئی حقیقتیں اور پرانی حقیقتوں کے نئے روپ برابر سامنے آتے رہتے ہیں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ نئی نسل پرانے تصور کو نئے انداز سے محسوس کرتی ہے پرانے دور کا نیا اظہار چاہتی ہے لیکن اگر نئی شاعری کے پاس احساس کی تازگی اور جذبے اور خیال کی ندرت نہیں ہے تو اس کا کوئی جواز نہیں۔ جب اردو میں شاعری کی ابتدا ہوئی تو اسے محض سیاسی بیداری اور سماجی ذمہ داری کا احساس ہی پیدا نہیں کیا بلکہ تجربے کے جوش، جذبے اور خیال کی ندرت کی تلاش اور اس پر اعتماد کرنا بھی سکھایا اس سے ادبی دنیا میں ایک نئی فضا پیدا ہوئی۔

نئی نسل میں ہر طرح کے لوگ تھے ان میں زیادہ تر غزل سے بیزار یا کم سے کم غیر مطمئن تھے نظم نگاری کے تجربے کرنے والوں میں دو گروہ پیش پیش تھے ایک وہ شعرا جو سماجی ذمہ داری اور سیاسی بیداری کے نقیب تھے دوسرے وہ جنہوں نے لاشعور، جنس، انفرادی زندگی کی گھٹن اور نفسیاتی مسائل کو شاعری میں سمویا۔ دونوں گروہوں نے اپنے اپنے طور پر شاعری کی سرحدوں کی توسیع کی اس کی دولت میں اضافہ کیا اس کی توانائی اور دانائی بڑھائی۔ لیکن یہ دونوں راستے خطرے سے خالی نہیں تھے پہلے راستے میں یہ خطرہ تھا کہ شاعر کی آواز انبوہ میں گم ہو جائے اور وہ اپنی انفرادیت سے محروم ہو کر رہ جائے دوسرے راستے میں یہ کہ شاعر اپنی ذات میں اس قدر گم ہو جائے کہ اس کے ہاتھ سے سماجی حقیقت کا سرا ہی چھوٹ جائے اور اس کی باتیں دوسروں کے لئے چیستان ہو کر رہ جائیں۔

دراصل تخلیقی فن کار کے لئے نئے دور کا سب سے فیصلہ کن دوراہہ یہی ہے ایک طرف وہ انبوہ میں گم ہو جانے سے خائف ہے دوسری طرف تن تنہا رہ جانے کے لئے بھی آمادہ نہیں ہے ہمارے دور میں ایسے بہت کم شاعر ہیں جو اس خطرے سے آسان گزر گئے ہوں ان چند انے گنے شعرا میں اختر الایمان کا شمار کیا جائے گا۔

تخلیقی فن میں ہمیشہ اپنے انفرادی رنگ پر زور دیا جاتا رہا ہے عظیم فنکار اپنے اخلاف کو ہمیشہ تقلید کے خطرات سے آگاہ کرتے اور خود اپنی آگ میں جلنے کی صلاح دیتے آئے ہیں مگر یہ کام بڑا دشوار ہے اپنی آنکھ

سے دیکھنا اپنے کانوں سے سننا، اپنے دماغ سے سوچنا اور اپنے انداز سے اظہار کر پانا تخلیقی فن کی سب سے دشوار ہفت خواں ہے۔ فنکار شروع میں اپنے دور کے مقبول اساتذہ کی تقلید کرتے ہیں عظیم فن کار اس منزل سے آگے بڑھ کر اپنا اسلوب ایجاد کر لیتے ہیں اور اکثریت تقلید کی بھول بھلیاں ہی میں کھو کر رہ جاتی ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی باقاعدہ ابتدا کب ہوئی اس کی تحقیق میں نے نہیں کی لیکن ان کی شاعری کے تیور بتاتے ہیں کہ ان کی ذہنی اور جذباتی پرداخت دوسری جنگ عظیم کے زمانے سے کچھ پہلے ہوئی ہوگی۔ جنگ عظیم سے کچھ پہلے چین میں جاپانی سامراج کی فتح ہسپانیہ میں جمہوری طاقتوں کی شکست ابی سینیا میں مسولینی کے فاشزم کی فتح اور ہٹلری نازیت کے سامنے چمبرلین کی کمزور سیاست اور دوسری طرف خود ہندوستان میں برطانوی استبداد کا استحکام اور قومی لیڈر شپ کی بے بسی —— ایسی باتیں تھیں جن کے دو طریقوں پر رد عمل ہوئے تھے بعض حلقوں میں عمل سے بیزاری اور بد دلی پیدا ہو گئی تھی اور ایک عام مایوسی چھا گئی تھی بعض حلقوں میں انقلاب اور جمہوریت کی فتح کا ایک آدرش وادی اور رومانوی (رومانوی کا لفظ ROMANTIC کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے جبکہ رومانی کا لفظ محض عشق و محبت کیلئے) تصور اختیار کیا گیا۔ غم جاناں سے یہ کہکر رخصت مانگی گئی کہ فتح حاصل ہونے پر "زلف کی چھاؤں میں پھر ستائیں گے" "وداع" "شبستان" "آج جاتا ہی ہے سفر پہ مجھے" جیسے عنوانات عام ہونے لگے جو کثرت سے مجاز۔ مخدوم۔ جاں نثار وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔

اختر الایمان کی شاعری کی ابتدا میں یہی رومانوی رنگ نمایاں معلوم ہوتا ہے "تاریک سیارہ" سے قبل والی نظموں میں یہ کیفیت ایک طرف گہری افسردگی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے اور دوسری طرف ہلکے موہوم اور نیم تاریک تصاویر یا اور IMAGES سے دل بستگی کی شکل میں۔ یہ مدھم کیفیت اس دور کے شاعروں میں شاید ہی کسی دوسرے کے کلام میں اس قدر نمایاں طور پر ملے۔ اس دور میں اور اس کے کچھ عرصے بعد تک یہی کیفیت قائم رہی جسے اختر الایمان کی گریز پائی اور قنوطیت سے تعبیر کیا گیا ہے وہ میرے نزدیک یہی رومانوی کیفیت ہے اور اس کی ذمہ داری اختر الایمان کی قنوطیت سے زیادہ انکے جذباتی دفور اور خود سپردگی کے سر ہے۔ "نیند سے پہلے" "نقش پا" "دور کی آواز" "لغزش" "پرانی فصیل" "ایک یاد" "جواری" "تصور" "تنہائی میں" جیسے عنوانات اس مدھم اور ماورائی کیفیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ گو "اعتماد" "نئی صبح" جیسے اکا دکا واضح عنوان بھی اس دور میں مل جاتے ہیں۔

اختر الایمان کی اس دور کی شاعری میں (تکنیک سے قطع نظر) بعض باتیں قابل توجہ نظر آتی ہیں۔ پہلی بات یہ کہ انکے ہاں اس دور کے تینوں نمائندہ رد عمل ملتے ہیں ایک لمحۂ امروز کے انبساط کو غنیمت جاننے کا

خیال دوسرے اپنے کو دکھ سکھ سے بے نیاز کرکے اپنی قوت احساس کو زائل کرنیکا ارادہ اور تیسرے ماورائی دھندلکوں کی طرف گرم سفر ہونے کا عزم۔

۱۔ من چلے خواب میں سامان شکیب (مآل)

۲۔ آج سوچا ہے کہ احساس کو زائل کر دوں (فیصلہ)

۳۔ آج میں تیرے شبستان سے چلا جاؤں گا (وداع)

پکارتا ہے دھندلکوں کے اس طرف کوئی (محلکے)

دوسرے اس دور کی شاعری میں بھی وہ اپنی رومانویت کے باوجود اپنی ذات کے خول میں محصور نظر نہیں آتے بلکہ اپنے دور کے مسائل کی پرچھائیاں مختلف زاویوں سے ان کی شخصیت اور فن پر پڑتی ہیں۔ تیسرے ن۔م راشد اور میراجی کے طرز شاعری سے متاثر ہونے کے باوجود اختر الایمان نے اس نئے طرز کو جنسی گھٹن سے محفوظ رکھا ہے اور اس نئے طرز میں عصری زندگی کے مسائل سمو کر اس میں نئی بالیدگی اور وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ راشد نے بھی کسی حد تک یہ کوشش کی تھی لیکن راشد کے یہاں محرومی اور جنسی گھٹن جگہ جگہ نمایاں ہو گئی اور اس کے علاوہ راشد آزاد نظم کے سب سے اچھے شاعر ہونے کے باوجود اپنی نظموں کا سارا رنگ و روغن غزل کی تراکیب اور تشبیہوں سے حاصل کرتے ہیں ان کے ہاں مصرعہ کا تصور بھی غزل سے بہت قریب ہے۔ اختر الایمان نے ابتدائی دور میں کم اور بعد کے دور میں زیادہ ان دونوں کمزوریوں پر فتح پائی ہے۔ "نقش پا" ماں اور محرومی میں راشد کا اثر صاف طور پر نمایاں ہے۔

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نظموں میں دو چونکا دینے والی باتیں ہیں ایک وقت کے گزرنے کا شدید احساس ان نظموں میں جھلکتا ہے۔ "مسجد" "پرانی فصیل" "لغزش" "موت" "آمادگی" اس کی نمایندہ مثالیں ہیں۔ اپنے ایک مضمون میں اس بات کا پہلے بھی ذکر کر چکا ہوں کہ ہماری نسل کو جو احساس اپنے ماقبل کی نسلوں سے الگ کرتا ہے وہ عجلت SPEED اور وقت کا احساس ہے اختر الایمان کے ہاں وقت ایک ناگزیر آندھی ہے جو ہر تصویر پر گرد جماتی چلی جاتی ہے اس کے نزدیک مقدس اور غیر مقدس سب نقش برابر ہیں اور یہ گرد و باد میں اٹے ہوئے ماہ و سال اپنی کہانیاں سنانے کے لئے رہ جاتے ہیں۔ وقت کے اس تصور میں محض ماتم نہیں ہے درد مندی کا ہلکا سا پرتو ضرور ہے اکثر جگہ تبدیلی کو اختر الایمان نے سمجھوتے کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔ اس کی پوری شاعری ADJUSTMENT تطابق اور توازن کی شاعری کہی جا سکتی ہے۔ وقت کا تصور اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ یہ ایک طرف ماضی پرستی اور بالآخر رجعت پسندی کی طرف لے جا سکتا ہے اور دوسری طرف ماضی دشمنی اور روایت سے بے خبری کی طرف اختر الایمان

نے ماضی سے بے تعلقی کا اعلان نہیں کیا ہے پرانی فصیلیں اے عزیز ہیں ان پر لکھی ہوئی داستانیں بھی اس نے سنی ہیں لیکن آنکھیں اور کان کھول کر گوش ہوش سے سنی ہیں۔ اسے یہ بھی احساس ہے کہ تبدیلی ناگزیر ہے اور حالی کی طرح " دہلی مرحوم کے فسانے " کو سینے سے لگائے رکھنے کے ساتھ ساتھ نئے دور کے خیر مقدم کیلئے اٹھنا بھی لازم ہے۔

" مسجد " کا مقابلہ اقبال کی مسجد قرطبہ سے کیجئے تو یہ فرق اور زیادہ واضح ہوگا دونوں تقریباً ایک ہی قسم کی مسجد کو دیکھتے ہیں۔ دونوں مسجدیں ویران ہیں فرق صرف یہ ہے کہ مسجد قرطبہ کے پیچھے قرطبہ کی تاریخ اور مسلمانوں کے عظیم ماضی کی وراثت بھی تھی۔ اختر الایمان کی مسجد کو غارت کرنے والے صلیبی مجاہد نہیں وقت کی بے مہری ہے اور جہاں اقبال کی نظم ماضی کے سلسلوں سے ہوتی ہوئی ایک حوصلہ بخش آہنگ پر ختم ہوتی ہے۔ اقبال کی نظم کے پیچھے مربوط فلسفۂ حیات کا حوصلہ ہے اختر الایمان کی نظم کے پیچھے دردمندی۔

کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

اس " ناگزیریت " میں (جسے ایک طرح کی FATALISM یا تاریخی جبریت HISTORICAL DETERMINISM بھی قرار دیا جا سکتا ہے) اختر الایمان کے فکر کے بعض دوسرے رموز بھی پنہاں ہیں۔ تاریخی جبر کو قبول کرنے کے دو طریقے ہیں یا تو اسکو احتجاج کے بعد قبول کیا جائے جسکا نتیجہ شخصیت کے عدم توازن (MALADJUSTMENT) اور گھٹن FRUSTRATION کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے یا پھر دیدہ دانستہ اور بالارادہ جس سے شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے اور اقدار ظہور میں آتی ہیں اسی لئے کسی نے کہا ہے کہ تہذیب سمجھوتے کا نام ہے۔

لیکن سمجھوتہ کس سے ہو اور کون کرے۔ اختر الایمان کی شاعری دراصل فرد اور بیسویں صدی کی مشین یا نیم مشین تہذیب کے درمیان سمجھوتے کی داستان ہے۔ اختر الایمان نے " آب جو " کے دیباچے میں عصری زندگی کی تعریف بھی اسی طرح کی ہے " زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں مصلحت ہے "۔ یہاں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وقت کے سامنے محض بے بسی کا اظہار نہیں کیا گیا ہے بلکہ وقت کی فعالیت اور اس کی کارکردگی کا اعتراف بھی موجود ہے۔ گویہ احساس پہلے دور میں دبا دبا سا ہے مگر " تاریک سیارہ " میں " یوں نہ کہو " تک پہنچتے پہنچتے نکھر گیا ہے۔

چلتے چلتے اس منزل میں (یہ؟) آکر دھرتی رک جائے گی
یوں نہ کہو گہنائے سورج یونہی سدا گہنائے رہیں گے

لیکن وقت کی فعالیت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اس سمجھوتے کی بنیاد کیا ہو۔ کیا فرد سپر ڈال دے اور سماج کے انبوہ میں شامل ہو کر اپنی انفرادیت کو ترک کر دے کیا وہ مروجہ رائج، مقبول خیالات عائد کئے ہوتے جذبوں پر قناعت کر لے اور اس سماجی تنظیم سے شکست تسلیم کرے جو ایک طرف کرداروں کو غربت، جہالت، مرض، غلامی اور بے بسی کی زنجیروں میں باندھے رکھتا ہے اور دوسری طرف ضمیر اور فرد کی آزادی کی قربانی چاہتا ہے اور اسے شکنجوں اور سکہ بند سانچوں میں کس ڈالتا ہے۔ اختر الایمان نے یہاں بھی توازن اور میانہ روی کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ گو ان کے ہاں قنوطیت، افسردگی تشکیک کی شکل میں اور کبھی کبھی مایوسی کی شکل میں بھی نظر آجاتی ہے مگر اختر الایمان ان لوگوں میں سے ہیں جو ضمیر کی آزادی اور انسانیت کی راست کرداری کا خواب ضرور دیکھتے ہیں گو کبھی کبھی انھیں ان خوابوں کے حقیقت بن جانے پر پورا ایمان نہیں ہوتا۔

سمجھوتہ کرنیوالا فرد یہاں واضح طور پر متوسط طبقے کا نوجوان ہے جو دیار مشرق کی آبادیوں سے آموں کے باغوں اور کھیتوں کے مینڈوں کے رچے بسے تہذیبی پس منظر کے ساتھ دھواں اگلتی ہوئی چمنیوں کے دیس میں آیا ہے یہاں شہر تمنا کے میلے اور کھیل کھلونوں کے گلزار میں وہ اس بچے کی طرح کھویا جاتا ہے جسنے اپنے باپ کی انگلی چھوڑ دی ہو اور شرافت نجابت محبت اور دفاحتی کہ آل اولاد بزرگ اور خدا تک کا سودا کرنے والے اس بازار میں وہ اس طرح کھو گیا ہے کہ گھر کا راستہ نہیں پاتا۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی موضوع یہی سماجی توازن کی جان کاہ کوشش ہے جو فرد اور سماج کے درمیان جاری ہے۔ اسے چاہئے تو انسان اور آدمی کی آویزش کہہ لیجئے لیکن قابل ستائش بات یہ ہے کہ اختر الایمان اس سارے کھیل میں کبھی شکست کھا کر ماضی کی طرف رجعت کا مشورہ نہیں دیتے کبھی عمل سے نفرت نہیں دلاتے کہیں دیہات کی مینڈوں کی طرف لوٹ چلنے اور تہذیب کا دامن چھوڑ دینے کی ترغیب نہیں دیتے بلکہ اس کاوش اور اس سمجھوتے ہی کو سماجی ارتقاء اور انفرادی ارتقا دونوں کی مشترک منزل سمجھتے ہیں۔

"آب جو" کے دیباچے میں اختر الایمان نے اپنی ابتدائی نظموں اور خصوصاً مسجد۔ موت۔ قلو پطرہ۔ جواری کے قنوطی نہ ہونے پر اصرار کیا ہے گو میرے نزدیک ان کے پورے علامتی SYMBOLISM آہنگ کو تسلیم کرنے کے بعد بھی ان نظموں سے شاعر کے قنوطی مزاج کی غمازی ضرور ہوتی ہے یہ قنوطیت (جسے فلسفیانہ اصطلاح PESSIMISM سے خلط ملط نہ کرنا چاہئے کیونکہ اسے ایک واضح فکری نظام کی حیثیت حاصل ہے) میرے خیال میں اختر الایمان کے ابتدائی رومانوی مزاج کی افتاد ہے اور اس دور میں وہ شخصیت اور انفرادی احساس کو سماجی آہنگ سے زیادہ متوازن اور مطابق نہیں کر سکے تھے۔

اس دور کے بعد والی نظموں میں طرزِ عمل زیادہ نمایاں ہوا۔ "تاریک سیارہ" "خاک وخون" "جب آنکھ کھلی تو......" اور "ایک کہانی" میں سماجی حقیقت کا احساس اور غیرِ ذات اور خارج کے مسائل درانہ شاعر کے احساس پر ٹوٹ پڑتے ہیں لیکن وہ بجھا بجھا سا رومانوی اب بھی مضطر افسردہ دل اور تشکیک پسند ہے سماجی انقلاب کی آوازیں افسردگی کے ان پردوں سے ٹکراتی ہیں جو حیلے اور منصوبے اپنی داغ بیل ڈالتے ہیں "تاریک سیارہ" سے پہلے والی نظموں میں جو بات ان مصرعوں تک آ کر رک گئی ہے۔

کیا خبر توڑ ہی دے بڑھ کے کوئی قفلِ جمود (زندگی کے دروازے پر)

یا

ابنِ آدم ہوں میں یعنی انسان ہوں (اعتماد)

یا

بس ایک بار ہی ڈگمگا کے دیکھ تو لوں (جھلکے)

وہ ایک کہانی میں اس قسم کی تقریباً پروپیگنڈسٹ اور خطیبانہ مصرعوں تک پہنچ جاتی ہے۔

اٹھو نیند کے ماتو جاگو
دھرتی ماں کے بیٹو جاگو
آزادی کا گیت سناتے
آزادی انسان کا حق ہے .... (ایک کہانی)

اس ابتدائی دور کا جائزہ ختم کرنے سے پہلے اس دور کی تکنیک اور طرزِ ادا پر بھی ایک نظر ڈالنا بھی ضروری ہے۔ اس دور ہی میں اختر الایمان نے علامتی شاعری کا اسلوب اختیار کر لیا تھا اور اس اسلوب کو میراجی اور راشد سے بہت کچھ منفرد بھی کر لیا تھا تکنیک کے اعتبار سے مسجد (اور پرانی فصیل)۔ موت۔ اعتماد۔ جواری اور پگڈنڈی اہم ہیں ("تلوبطرہ" کو تجربے کی حیثیت سے میرے نزدیک کامیاب نہیں کہا جا سکتا اس لئے میں نے اسے نظر انداز کر دیا ہے) ان میں علامتی شاعری کے اعتبار سے آخری دو نظمیں شاید ان کی سب سے زیادہ مکمل ہیں۔ "جواری" کا سارا تصور تاثراتی مصوری کا سا ہے وان گو کی تصویر خالی کانی ہاؤس کو دیکھ کر انسانی زندگی کے جس خلا اور ویرانی کا SYMBOLISM ذہن میں ابھرتا ہے کچھ اسطرح "جواری" کی فضا بھی پوری انسانی زندگی پر محیط ہو جاتی ہے اور شاعر کو اس استعارہ کو واضح کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ "پگڈنڈی" بھی بظاہر سادہ سی نظم ہے لیکن جسطرح استعارے کے بغیر پگڈنڈی کو شاعر نے انسانی زندگی کی علامت SYMBOL بنا دیا ہے وہ فنی طور کامیاب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری نے ہمارے یہاں شاعری کے سہ جہتی ہونے کا احساس پیدا کیا۔ یعنی نظم کی دو سطحیں اور دو معنوی نہیں ہو سکتی ہیں ایک ظاہری جس میں موضوع بھی سادہ ہے اور مضامین اور استعارے

SYMBOLISM

بھی سامنے کے معلوم ہوتے ہیں لیکن دوسری سطح زیادہ بیچ اور گہری ہوتی ہے جہاں اور علامتوں کی گرہیں کھولی جاتی ہیں اور نظم سے اس کے تازہ عمیق معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اس معنوی دریافت کی مسرت ہوشیار اور ذکی الفہم قاری ہی کو حاصل ہوتی ہے۔

علامتی شاعری کا مسئلہ خاصہ نازک مسئلہ ہے علامتوں کے غیر محتاط استعمال سے شاعری اپنا جادو کھو سکتی ہے علامتوں کو بیک وقت پبلک یعنی اجتماعی اور پرائیویٹ یعنی نجی یا انفرادی ہونا چاہئے ہر علامت (SYMBOL) دراصل ایک طرح کی کہہ مکرنی ہے چیستان یا پہیلی نہیں ہے کہہ مکرنی کا جواب خود اس کے اندر موجود ہوتا ہے اور سننے والا اس مشترکہ رابطے تک ذرا سی کوشش کے بعد پہنچ سکتا ہے دوسرے سمبل استعمال کرتے وقت شاعر کو ندرت احساس و اظہار کے ساتھ ساتھ یہ بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ مشترک سماجی ذخیرہ احساس سے اس کا رابطہ نہ ٹوٹے۔ ان دونوں باتوں کو جسقدر احتیاط کے ساتھ اختر الایمان نے ملحوظ رکھا ہے ہمارے کسی دوسرے شاعر نے نہیں رکھا اسلئے کہا جا سکتا ہے کہ اختر الایمان ہمارے کامیاب ترین علامتی SYMBOLIST شاعر ہیں۔

علامت کا استعمال تین طریقوں سے ہوتا ہے۔ یا تو شاعر اس سے اپنی فکری کم مایگی کو چھپانے اور اپنی شاعری کی آرائش و زیبائش کرنے کا کام لیتا ہے خاص طور سے کم تر درجے کے غزل گو شاعر اس طریقے کو کام میں لاتے ہیں اور جہاں فکر کی ندرت اور جذبے کی تازگی انکا ساتھ چھوڑتی معلوم ہوتی ہے۔ وہ استعارات تشبیہات اور تلمیحات کے ساتھ ساتھ قدیم اور مسلمہ SYMBOLS کا بھی استعمال کرنے لگتے ہیں دوسرا عام انداز یہ ہے کہ شاعر علامت کو سخن کا پردہ بنانا چاہتا ہے اور اپنے مافی الضمیر پر یا تو مصلحت کے پیش نظر یا بعض دوسری وجوہ سے لطیف سا پردہ ڈالنا چاہتا ہے تیسرا طرز یہ ہے کہ شاعر حسن انبساط کو زیادہ کرنے کے لئے بعض لطیف گوشے تاریک یا دھندلے ہی چھوڑ دیتا ہے تاکہ قاری خود اپنی کوشش سے مفہوم کی بازیافت کر سکے اور اس لطیف ابہام کے لئے وہ علامتوں کو بھی استعمال کرتا ہے۔

اختر الایمان کی علامتی شاعری کی کامیابی اس میں مضمر ہے کہ وہ فکر کی کم مایگی کا شکار نہیں ہوتی گو ان کے پاس اقبال کی طرح کوئی منضبط اور مربوط نظام فکر نہیں ہے لیکن ان کی شاعری میں فکر کی پرچھائیاں ہیں جن سے انکی شاعری کا آب و رنگ قائم ہے۔ یہ فکری عنصر پہلے دور میں کچھ کم اور بعد کے ادوار میں زیادہ نمایاں ہوتا چلا گیا ہے۔

شاعری کا عام طور پر اور اردو شاعری کا خاص طور پر سب سے بڑا مسئلہ یہی آب و رنگ اور زیبائش کا مسئلہ ہے سینے میں جذبے کی مشعل روشن کرنا آسان ہے فکر کی کیمیا بنا لینا دشوار سہی مگر اتنا دشوار نہیں

جتنا جذبے اور فکر کے اس آمیز کو دل نواز شکل میں پیش کرنا دشوار ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ جذبے کی شدت اور خیال کی ندرت کا براہ راست اظہار سپاٹ اور بے نمک ہو جاتا ہے یا اس میں وعظ کا رنگ آجاتا ہے اور اس کی رنگینی ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا مداوا عام طور پر ہمارے شعرا تشبیہوں اور استعاروں یا عشقیہ اور غزلیہ انداز سے کرتے ہیں اس لئے موضوع چاہے غم دوراں ہو چاہے مسائل حاضرہ مگر شاعری میں جاذبیت اور کشش قائم رکھنے کے لئے عشق و عاشقی کے استعارے اور مضامین مستعار لینے پڑتے ہیں۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعری میں محض رنگینی باقی رہ جاتی ہے اور اصل موضوع سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔

لکھنؤ اسکول کے متاخرین شعراء اور ان کے مقلدین نے شاعری میں جاذبیت اور "درد" کے لئے موت، میت اور قبر وغیرہ کے مضامین کو اپنایا اور اس طرح اپنے کو "مظلوم" اور "شہید" کی شکل میں پیش کر کے SELF-PITY کے جذبات ابھار کر شاعری میں تاثیر پیدا کرنی چاہی۔ کچھ اس قسم کی تکنیک عہد حاضر میں بھی استعمال کی گئی ہے اور آج بھی بعض شعرا کے ہاں برتی جاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اب شاعر میت اور قبر کا ذکر کئے بغیر اپنی مایوسی اور حرماں نصیبی کے تذکرے سے SELF-PITY دردمندی کے جذبات بیدار کر کے شاعری کو بے کیفی کو کم کرتا ہے اور تاثیر پیدا کرنا چاہتا ہے۔

یہ حرماں نصیبی یا مایوسی آپ بیتی کی شکل میں بیان کی جاتی ہے اور اس سے قاری کی ہمدردی بلکہ ترس کھانے کے جذبے کو بیدار کر کے شاعر اپنے کلام میں تاثیر یا بالفاظ دیگر سوز و گداز پیدا کرتا ہے۔ گویا خیال کی کمی کو بھی سوز و گداز اور غزل کے لب و لہجے سے چھپانا چاہتا ہے اور خیال کے وزن و وقار کو بھی ان ہی ترکیبوں سے گوارا بنانا چاہتا ہے۔ ایسے شعرا غزل کہنے والوں میں تقریباً معدوم اور نظم نگاروں میں شاذ ہی ہیں جو خیال کے سادہ اور پروقار اظہار سے اپنے کلام میں حسن اور شعریت پیدا کر سکیں۔

اختر الایمان کے دور اول کی نظموں میں یہ دونوں باتیں کس حد تک ملتی ہیں۔ "نیند سے پہلے" "محرومی" وغیرہ میں SELF-PITY یہ "شہیدانہ" انداز بھی ملتا ہے اور غزل کے لب و لہجے سے کام لینے کی کوشش بھی ملتی ہے حالانکہ یہاں بھی دو نظمیں استثنا کی حیثیت رکھتی ہیں اور آگے آتے ہوئے ارتقا کی خبر دیتی ہیں — "اعتماد" اور "جان شیریں"۔ "اعتماد" سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر صرف خیال کے سادہ اور پروقار اظہار سے شعریت پیدا کرنے کا ہنر جانتا ہے اور تشبیہ و استعارے یا غزل کے لب و لہجے سے دامن بچا کر بھی بات کہہ سکتا ہے۔

اس دور کی ایک نظم "دور کی آواز" بھی ہیئت کے تجربے کے طور پر اہم ہے۔ جاپانی شاعری میں مختصر ترین واحد تصویر والی نظموں کا رواج HARA نارا عہد یعنی ۷۹۴ عیسوی سے قبل ہی سے

رہا ہے۔ ان کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ۳۲ ٹکڑوں (SYLLABLES) میں وہ ایک ذہنی تصویر بیان کرتی ہیں اور عمداً اس تصویر کے چند گوشے مبہم چھوڑ دیے جاتے ہیں تاکہ قاری ان کی مدد سے تصویر مکمل کر سکے۔ ان واکا (WAKA) یا ہائے کو (HAIKU) نظموں کی طرح اختر الایمان نے دور کی آوازیں میں بھی ۴ مختصر مصرعوں میں ایک ذہنی تصویر پیش کی ہے گو اس میں وہ ابہام نہیں ہے جو جاپانی نظموں کی امتیازی خصوصیت ہے۔ انگریزی میں بھی جاپانی نظموں کی تقلید کرنے والے لطیف ابہام کی یہ لذت پیدا نہیں کر سکتے ہیں۔ البتہ یہ تجربہ اردو شاعری میں غالباً پہلا تجربہ ہے اور اس حیثیت سے قابل توجہ ہے۔

اب تاریک سیارے پر ایک نظر ڈالیے۔

یہ اختر الایمان کی شاعری کا دوسرا اور عبوری دور ہے۔ اس مجموعے کی تمام تر نظمیں مارچ ۱۹۴۳ سے لے کر "آب جو" کی اشاعت کے وقت تک کی ہیں اس دور میں شاعر کے ذہن کی کشمکش اور کرب کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پہلی قابل ذکر بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس میں باقاعدہ منظوم ڈرامے یا ڈرامائی نظمیں ملتی ہیں شاعر اب خود کلامی سے نکل کر غیر ذات سے آشنا ہوتا ہے اور ان دونوں عناصر —— ذات اور غیر ذات داخلیت اور خارج۔ تاثر اور اثر پذیری۔ سے وہ کشمکش پیدا ہوتی ہے جس سے ڈرامے اور ڈرامائی نظمیں نمو پاتی ہیں۔

ان ڈرامائی نظموں کی فنی خوبیوں اور خامیوں سے قطع نظر ان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اندر ایک ہیجان برپا ہے اسکے اندر ایک ایسا رومانوی افسردگی پرست قنوطی نوجوان چھپا ہوا ہے جو تشکیک کی سرحدوں سے آگے جانے کو تیار نہیں جسے خارج کی دیواروں پر ملگجی روشنی میں اپنی ذات کے ناچتے سائے دیکھنے سے دلچسپی ہے دوسری طرف خارج کی زندگی فضا میں بکھرے ہوئے خیالات۔ تحریکیں۔ انقلابی ولولے۔ نعرے اور فلسفے نئی سرحدوں میں گھسے چلے آ رہے ہیں شاعر کی ذات اس آویزش میں مبتلا ہے کہ وہ امید حوصلہ اور عمل کا دامن پکڑے یا تشکیک اور افسردگی کا۔

"تاریک سیارے" میں چار ڈرامائی نظمیں ہیں "تاریک سیارہ" "خاک و خون" "جب آنکھ کھلی تو......" "ایک کہانی" ان میں سے پہلی دو نظموں پر مختصر تمہیدی نوٹ بھی ہیں "تاریک سیارے" کا نوٹ اس جملے پر ختم ہوتا ہے۔

"......اس چٹان کے سینے میں روشنی کی کرن کب پھوٹے گی آج سورج بھی اندھا ہو چکا ہے"

اور "خاک و خون" کا نوٹ اس جملے پر ــــ

"تاریک سیارے کے ہر خون و خاک میں اس بہار آفرین مستقبل کی قوت نمو ہے جو نئی انسانیت کی تمہید بن کر رہے گی"

یہ دونوں جملے بظاہر دو مختلف تاثر کو پیش کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان نظموں میں شاعر نئے ایمان کی دریافت میں سرگرداں ہے اس نئی آویزش سے کم از کم اس کا جی عوامی فتح اور نئی زندگی کے منصوبوں پر ایمان لانے کو چاہتا ہے گو ابھی وہ اس ایمان کو جزو شخصیت نہیں بنا پایا ہے۔ اس کا دماغ مومن ہے اور دل متشکک۔ دل اسلئے کہ وہ کاوش کے باوجود اس حوصلے کو جذبہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔

اس لیے ان ڈرامائی نظموں کو میرے نزدیک فنی طور پر کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ ان نظموں میں جذبے کی شدت اور احساس کی قوت نہیں ہے ان میں اختر الایمان کی پوری شخصیت سامنے نہیں آتی خیال نے جذبے کی شکل اختیار نہیں کی ہے اس لئے وہ شعری قوت نہیں بن سکا ہے پیر تسمہ پا ہو کر رہ گیا ہے اور اس لئے ان نظموں میں تشبیہہ و استعارے غزل کی فضا اور مرصع کاری زیادہ ہے اور مکالموں کی شکل میں لکھی ہونے کے باوجود یہ نظمیں روزمرہ کی بول چال سے کافی دور ہیں۔

ان نظموں پر غور کرتے وقت منظوم ڈرامہ اور ڈرامائی نظم کے فرق کو مد نظر رکھنا چاہئے پہلے میں ڈراما اور اسٹیج کے تقاضے بنیادی ہوتے ہیں اور شاعری کے تقاضے ضمنی دوسرے میں شاعری اصل ہے اور ڈراما محض اس کا ایک جزو ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظمیں منظوم ڈرامے نہیں ہیں لیکن ڈرامائی نظم کی حیثیت سے بھی یہ نظمیں کمزور ہیں ان میں شاعر نے اپنے مخصوص SYMBOLISM ایمائی انداز کے پیش نظر ڈرامے کی آویزش سے فائدہ اٹھانے کے لیے دو خیالات یا دو طرز ہائے فکر کو تقریباً مجرد اکائیوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ انھیں کردار نہیں بنایا ہے محض تصور کی علامت ہی رہنے دیا ہے ان میں نہ عمل ACTION یا پلاٹ ہے نہ کردار کی نمو پذیری ہے نہ نقطۂ عروج CLIMAX کی پیچیدگیاں۔ ایک حیثیت سے انہیں مکالماتی نظمیں کہا جا سکتا ہے جن کی عقبی زمین انسان کے داخلی تصورات کا جہاں ہے۔ ہیملیٹ کے کا مرکزی سوال تھا۔

" TO BE OR NOT TO BE"

اختر الایمان کی ان نظموں کا استفہامیہ بھی کچھ اسی قسم کا ہے۔

" TO HOPE OR NOT TO HOPE "

امید اور ناامیدی کے اس دوراہے پر ذہن اور دل ٹکرا اور جذبے پرانی اور نئی شخصیت کا ٹکراؤ ہوتا ہے

اور کم سے کم اس دور میں اختر الایمان فکری آہنگ کو شعر کا روپ دینے اور اپنی پوری شخصیت کا رنگ و روغن بخشنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔

یوں بھی اختر الایمان طبیعتاً براہ راست شاعری سے زیادہ OBLIQUE ایمائی شاعری کیلئے زیادہ موزوں ہیں ان کی بلاواسطہ یا براہ راست نظموں میں جہاں کہیں بھی خطابت کا رنگ آگیا ہے وہاں اختر الایمان کا انفرادی رنگ پیدا نہیں ہو سکا۔ "پندرہ اگست"، "غلام روحوں کا کارواں" "جنگ" "جنگ" (اس عنوان کی دونوں نظمیں) اس کی مثال ہیں۔ ان میں سے بعض اچھی نظمیں ہیں مگر ان میں شاعر کا انفرادی رنگ نہیں ابھر سکا۔ البتہ اس کلیے کے بعض نہایت خوشگوار استثنا بھی ہیں جن میں "آزادی کے بعد"، "بیمبر گل" اور "سوالیہ نشان" شامل ہیں۔ "آزادی کے بعد" کا موضوع خالصتہً عصری اور ہنگامی ہے مگر اس میں پہلی بار شاعر ذات اور خارج کے دکھ درد کو ہم آہنگ کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے اور تخاطب اور خطابت کے لہجے کے باوجود اس نظم میں جوش، خلوص اور شعریت موجود ہے۔

یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس قسم کی ڈرامائی یا ہنگامی نظموں میں زبان اور عروض کے بھی بعض تسامحات نمایاں طور پر موجود ہے جن سے عموماً اختر الایمان کی نظمیں پاک ہوتی ہیں مثلاً "تاریک سیارے" کا ایک مصرعہ ہے

کائنات عشق کی آہوں کے سوا کچھ بھی نہیں

جس میں "ع" گرتا ہے یا اس نظم میں

تم یہ کہتے ہو کہ اس دنیا میں انسان نہیں (دنیا محل نظر ہے) یا "ایک کہانی" میں ہے

سوئے ہوئے پودوں کو جگا دو
خون تمہارا رنگ لائے گا (محل نظر ہے)

یا "جنگ" کا مصرعہ ہے

کس ننگ سوز نے محبوب بنایا تھا کبھی

اس میں "ننگ سوز" اضافت کے ساتھ بحر میں نہیں آتا اور ترکیب کی حیثیت سے بامعنی نہیں ہے۔

ان نظموں سے قطع نظر "تاریک سیارے" کی دوسری نظموں پر غور کیجئے۔ ان میں موضوع کے لحاظ سے "آبادی" "تبدیلی"۔ "ایک سوال" "خاک دان" "تجدید" "سرِ راہ گزر" "یوں نہ کہو" اور خالصتہً تکنیک کے اعتبار سے "عہد وفا" "اتفاق" "جب اور اب" "اور انجان"۔ اہم ہیں۔ "بیمبر گل" "سوالیہ نشان" اور "آزادی کے بعد" کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ اول الذکر سات نظموں

کو بھی تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا پہلے میں رومانی نظمیں ہیں یا وہ نظمیں ہیں جن میں فرد کی داخلی زندگی کے اس لطیف ترین پہلو کی عکاسی کی گئی ہے جو شباب دور کی زندگی سے متاثر ہوتا ہے اور اس کی برکتوں میں بھی بعض داخلی محرومیوں کا احساس رکھتی ہے۔ ان میں "تبدیلی" "سرراہگذارے" شامل ہیں۔ ان تینوں نظموں کو ایک حیثیت سے نیم رومانوی یا غیر رومانوی ANTI-ROMANTIC نظمیں کہا جا سکتا ہے کیونکہ ان میں شاعر کے قدم مضبوطی سے اپنی عصری حقیقتوں کی سرزمین پر جمے ہوئے ہیں وہ ہمیں سنگین حقیقتوں کی دنیا سے دور نہیں جانے دیتا اور اگر کبھی ہم رومانوی دھند میں بھٹکنے لگیں تو وہ ہمیں پھر ہماری حقیقی دنیا میں واپس کھینچ لاتا ہے۔ یہ میلان آگے چل کر اور بھی نمایاں ہوتا ہے۔

دوسرے قسم کی نظمیں وہ ہیں جنہیں کس قدر فلسفیانہ یا فکری حجم کی نظمیں کہا جا سکتا ہے ان میں ایک کاوش اور جستجو ہے ان میں "ایک سوال" "خاکدان" اور "آبادی" شامل ہے۔ ان سب نظموں میں حیات اور وجود کی ماہیت اور غایت پر استفہامیہ نشان قائم کیا گیا ہے۔ کیا زندگی کی انتہا موت ہے۔ کیا زندگی بے مونس یتیم خوار قیدِ تنہائی کے سوا اور کچھ نہیں جس میں فرد محض جبر مشیت کا شکوہ کرنے ہی پر قادر ہے۔ کیا کارواں کا سرمایہ محض غبار راہ ہی ہے اور ان ساری آبادیوں کا منشا محض ذہنی اسیری ہے جسے انسان تہذیب کا نام دے کر گوارا کر لیتا ہے۔ ان سوالوں کا شاعر نے کوئی جواب نہیں دیا ہے مگر جس انداز سے یہ نظمیں لکھی گئی ہیں ان سے شاعری کے نئے امکانات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ گو یہ سوالات ذات اور نجی دکھ سے آگے بڑھ کر خارجی مسائل کی آگہی اور کائناتی دکھ میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں مگر یہاں بھی اخترالایمان کی افسردہ مزاجی قائم رہتی ہے۔

اس دور میں ایک نہایت اہم رومانی نظم بھی ملتی ہے "تجدید"۔ اس کی بازگشت ۵۹ء کی ایک نظم "شکستِ خواب" میں بھی سنائی دیتی ہے۔ اس نظم سے ذہنی اخترالایمان کے تصورِ حسن و عشق کی طرف منعطف ہوتا ہے۔ اکثر رومانوی اور رومانی شعرا کے نزدیک محبت ایک ہمہ گیر اور خلاصہ کائنات قسم کا جذبہ ہے جس پر سب کچھ نچھاور کیا جا سکتا ہے۔ اکثر نے اسے فیضانِ الٰہی بھی بتایا ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ محبت ایک ہی بار ہوتی ہے ایک بار کے بعد اس کا نقش کبھی دل سے محو نہیں ہوتا اور انسان کی زندگی اسکی نذر ہو جاتی ہے مگر محبت کو عہدِ جدید میں یہ مرکزی حیثیت حاصل نہیں رہی ہے۔ عہدِ قدیم میں جہاں کہیں محبت کا کوئی مادی مفہوم نظر آتا ہے اس کی چلمن سے اکثر طوائف کی جھلک بھی صاف دکھائی دے جاتی ہے۔ غالب کے کلام میں تجدید محبت کا ذکر قدیم شعرا میں سب سے زیادہ ملتا ہے۔

"آج پھر دل کو بیقراری ہے"

"مدت ہوئی یار کو مہماں کئے ہوئے"

"پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا"

جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کے لئے محبت ایک عمل مسلسل یا حیات مکمل نہیں ہے بلکہ اس کا لمحۂ نشاط ہے جس کی طرف بار بار گریز کرنے کو جی چاہتا ہے گویا غم جاناں یہاں پوری زندگی نہیں بلکہ زندگی کے عظیم تر کل کا ایک لازمی سا جز ہے مگر ہے جزو ہی۔ جدید عہد میں بعض شعرا نے اسے صراحت سے کہا ہے مثلاً فیض راشد یا بعض دوسرے شعرا کے ہاں یہ احساس موجود ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اور زیادہ حقیقت پسندانہ طور پر یہ تصور سامنے آتا ہے۔ "تاریک سیارے" سے قبل کے دور میں غم جاناں بہت کچھ حاصل زیست ہی معلوم ہوتا ہے گو شاعر اس جذبے سے بالکل مغلوب نہیں ہو گیا ہے مگر یہ جذبہ اسے برابر ستاتا رہتا ہے۔

مسکرا اٹھتا ہوں اپنی سادگی پر میں کبھی
کس قدر تیزی سے یہ باتیں پرانی ہو گئیں (لغزش)

تم نے کہا تھا کہ اب آنکھ میں آنسو بھی نہیں (جمود)

یوں چاہو تو آسکتی ہو
میں نے آنسو پونچھ لئے ہیں (آمادگی)

کسی ڈھلکے ہوئے آنچل کا سہارا بھی نہیں (ایک یاد)

لیکن "تاریک سیارے" میں غم جاناں کا زیادہ حقیقت پسندانہ ادراک ہوتا ہے۔ عہد جدید کی محبت دیوداس اور دشت دان گو VAN GOGH پیدا نہیں کر سکتی محبت دراصل توجہ کی یکسوئی کا نام ہے اور یہ یکسوئی عہد جدید کے شباب کو حاصل نہیں وہ تو نظیر کے الفاظ میں "ٹک دیکھ لیا دل شاد کیا خوش وقت ہوئے اور چل نکلے" کا قائل ہے اس کی محبوبائیں بھی طوائفیں ہیں نہ وہ نازنین جنکے لئے زندگی محض محبوبیت ہی کا نام ہو اور جن کا اعلیٰ ترین مقصود محض مرد کی سیج اور اس کے دل کی زینت بننے تک محدود ہو۔ اب محبت محض جنسی اور سماجی کشش کا نام ہے اور اس کے ساتھ بہت سے تقاضے مطالبے اور مسائل ہوتے ہیں لہٰذا آج کے نوجوان کے سامنے محبت کو زندگی کے پس منظر میں موزوں اور مناسب اہمیت کے ساتھ پیش نظر رکھنے کا سوال ہے وہ محبت کے پس منظر میں زندگی کو نہیں دیکھ سکتا۔ وہ اکثر زندگی کو سب سے اعلیٰ قدر

سمجھتا ہے (اور کبھی کبھی زندگی کو بھی اس قدر اپنی ہی بھتا اور سارے وجود کو بازیچۂ اطفال قرار دیکر اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتا ہے) سنگین حقیقتوں سے دبے کچلے ہوئے اس نوجوان کے لئے محبت خلاصۂ کائنات اور عارض و رخسار معراج حیات نہیں ہو سکتے۔ اخترالایمان نے عہد جدید میں تصور حسن و عشق کی اس زبردست تبدیلی کو سب سے زیادہ خوبصورتی اور صراحت کے ساتھ نظم کیا ہے۔ "تاریک سیارے" کے چند بیانات۔

جیون کی اس دوڑ میں ناداں یاد اگر کچھ رہتا ہے
دو آنسو اک دبی ہنسی دو روحوں کی یہ پہلی پہچان (اجنبی)

تری محبت بھری نگاہوں کی دلکشی بھولتا نہیں ہوں
مگر ترا آستاں نہ چھوٹے گماں ہے یہ نقش پا نہیں ہوں
(مجھے گمان ہے)

"محبت" اور "تجدید" اور اس سے بڑھ کر "سر راہگذارے" ــــ جسے اس دور کی حقیقت پسندی کا منشور کہا جا سکتا ہے۔

سر راہ یوں نہ بہک کے چل
کہ زمیں پہ رہتے ہیں اور بھی
جنہیں حسن سے بھی لگاؤ ہے
جنہیں زندگی بھی عزیز ہے (سر راہگذارے)

تاریک سیارے کے بعد والے دور میں شکست خواب۔ ترک وفا۔ آخر شب۔ "ترغیب اور اس کے بعد" کا یہ بلیغ مصرعہ

"پھر میں کام میں لگ جاؤں گا آ فرصت ہے پیار کریں"

اور "آخری ملاقات" ــــ "آؤ کہ جشن مرگ محبت منائیں ہم" آخرالذکر دونوں نظموں میں علی الترتیب میراجی اور فیض کی آواز بازگشت کے باوجود ایک نیا احساس ہے۔

دراصل اخترالایمان کی شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے نئے دور کی مضطرب نسل کے لطیف ترین احساسات اور ارتعاشات کی ترجمانی کی ہے ــــ وہ احساسات و ارتعاشات جو اس نئی نسل کے اپنے ہیں اور جن سے اس سے پہلے نسل انسانی کو سابقہ نہیں پڑا۔ جسے اچانک زندگی کے لامتناہی اور وسیع ہونے کا احساس ہوا ہے جسے اچانک کائنات کی ہمہ گیری اور وجود کی گرانباری کا زخم

سہنا پڑا ہے جسے یہ معلوم ہوا ہے کہ وہ مرکزِ کائنات نہیں بلکہ کائنات کے ناپیدا کنار صحرا کے ایک بے بضاعت اور ہیچ مقدار ذرّے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ اور اس چھوٹی زندگی میں وہ تنازع البقا صنعتی دور کی ضرورت اور مقابلے کا شکار ہے جسے ہزارہا کشمکشوں سے ہر گھڑی دوچار ہونا پڑتا ہے اور اس اعصاب زدہ سماج میں تیز رفتاری کی ایک ایسی زندگی گذارنی پڑتی ہے جس میں انسانی رشتوں کا تقدس وضعداری محبت نشاط و کیف کے سارے تصورات خیال و خواب ہو کر رہ گئے ہیں۔

ان ارتعاشات اور احساسات پر اختر الایمان کی گرفت تیسرے دور میں یعنی "تاریک سیارے" کے بعد اور زیادہ مضبوط ہوگئی ہے۔ تاریک سیارے میں صرف "تبدیلی" اور "سر راہگذارے" اس بلندی تک پہنچتی ہیں۔ یہ دونوں نظمیں اس تصور کو پیش کرتی ہیں جو اس سے قبل کی نسل کے لئے ناقابلِ یقینی تھا۔ اس قسم کی تنہائی اور اس قسم کی مجبوری صرف ہمارے دور کا عطیہ ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے اختر الایمان نے قدیم طرز سے مکمل طور پر علیحدگی اختیار نہیں کی ہے ارکان کی تقسیم میں انھوں نے تجربے نہیں کئے آزاد نظم کو بھی اختیار نہیں کیا ہاں قافیہ کے استعمال میں اور ہم قافیہ مصرعوں کی ترتیب میں کہیں کہیں تبدیلیاں کردی ہیں لیکن دو حیثیتوں سے انکی نظمیں قابلِ توجہ ہیں ایک یہ کہ انھوں نے نظم کو نئی ترتیب اور زیادہ مربوط آہنگ سے آشنا کیا دوسرے یہ کہ انھوں نے مصرعہ کے تصور کو بدل دیا اب تک ایک مصرعہ کو معنوی طور پر ایک وحدت تصور کیا جاتا تھا اور اس میں راشد نے بھی شاذ ہی تبدیلی کی ہے۔ انتہا یہ ہے کہ مشہور انگریزی شاعر رابرٹ برجس BRIDGES نے آزاد نظم کے مصرعے کے بارے میں ایک فرانسیسی نقاد دجاردین DUJARDIN کے اس قول کو اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے۔

"آزاد نظم کے ہر مصرعے کو ایک صرفی اکائی یا وحدت ہونا چاہئے": BRIDGES کے الفاظ یہ ہیں۔

"A LINE OF FREE VERSE IS A GRAMMATICAL UNIT OR MADE OF ACCENTUAL VERBAL UNIT COMBINING TO A RYTHMICAL IMPORT, COMPLETE IN ITSELF AND SUFFI-CINT IN ITSELF."

(BRIDGES: HUMDRUM & HARUM – SCARUM COLLEC-TED ESSAYS & PAPERS ETC. — III PUBLISHED BY OXFORD UNIVESITY PRESS 1928 P. 42).

یہ تصور صحیح نہیں اور مصرعے کی صرفی یا معنوی وحدت کو برقرار رکھنا شاعر کے لئے لازمی قرار نہیں دیا

جا سکتا بشرطیکہ وہ مصرعے کی معنوی وحدت کو توڑنے کے باوجود صوتی اور معنوی آہنگ کے احساس کو پیدا نہ ہونے دے اور ثقل اور تعقید سے دامن بچا سکے۔ اخترالایمان ان چند شعرا میں سے ہیں جنہوں نے اس مشکل کام کو نبھایا ہے (پہلا نام غالباً میراجی کا ہے) اس بظاہر معمولی سی جدت کا دوررس اثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا ذہن قافیہ کی کھنک کے ذریعے سوچنے کے بجائے خیال کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور غزل کی بنیادی کمزوری کی حد تک دور ہو جاتی ہے۔ مثلاً اس قسم کے مصرعے اخترالایمان کے یہاں کافی تعداد میں ملتے ہیں۔

نہ مل سکیں گی وہ ہڈیاں جو
زمین کا تاریک گہرا سینہ
نگل چکا ہے نیا قرینہ
سکھاؤ پامال زندگی کو (غلام روحوں کا کارواں)

اس سے نظم کے تسلسل کا ناگزیر ربط اور روانی کا شدید احساس ہوتا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے نظم کو محض خوبصورت مصرعوں کا مجموعہ نہیں سمجھا ہے (حالانکہ اخترالایمان کے لاتعداد خوبصورت مصرعے زبان زد ہو گئے ہیں) بلکہ نظم کو ایک ذہنی اور جذباتی وحدت اور ایک مکمل ناقابل تقسیم اکائی کی شکل میں سوچا ہے اور اس شکل میں پیش کرنا چاہا ہے۔ ہمارے ادب میں نظم کی داد بھی مصرعوں ہی پر دی جاتی ہے اور عموماً اس کے اچھے برے ہونے کا تصفیہ اچھے مصرعوں کی تعداد ہی پر کیا جاتا ہے حقیقت یہ ہے کہ نظم کے حسن و قبح کا تصفیہ آخری مصرعہ سے پہلے نہیں ہو سکتا کیونکہ اس کا دار و مدار مجموعی تاثر کے کامیاب یا ناکامیاب طریقے پر پیش کرنے پر ہے۔ اسٹیونسن نے اچھے انشائیہ کے لئے ایک مشورہ یہ دیا تھا کہ اس میں سے وہ تمام جملے یا حصے حذف کر دینے چاہئیں جو غیر معمولی طور پر دلکش اور خوبصورت ہوں کیونکہ انشائیہ کا حسن دراصل "کل" کا مجموعی حسن اور ہم آہنگی کا حسن ہونا چاہئے اگر کل کے چند اجزاء غیر معمولی حد تک خوبصورت یا دلکش ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ تناسب اور توازن قائم نہیں ہو سکا ہے اور بقیہ اجزا یکساں طور پر دلکش اور حسین نہیں ہیں نظم کا حال بھی یہی ہے۔ اسکے چند اجزا کی غیر معمولی دلکشی حسن نہیں قبح ہے۔

نظم دراصل ایک نامیاتی صنف ہے جسکے ہر مصرعے کی حیثیت ایک رنگ ایک اضافی حقیقت ایک پس منظر ایک ناگزیر جزو کی سی ہونی چاہیے۔ جو اصل تصویر کو نمایاں کرنے کے کام آتا ہے اور خود اسکی حیثیت ضمنی اور ثانوی ہوتی ہے۔ ہر مصرعہ اس طرح پر زنجیر کی ایک کڑی ہے ایک زینہ ہے جس سے دوسرا مصرعہ پروان چڑھتا ہے اور یہ مصرعے ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہونے چاہئیں کہ ان میں سے ایک بھی حذف کر دیا جائے تو خیال کے سلسلے کا کوئی خاص جزو بکھر جائے۔۔ ارسطو

نے مکمل وحدت کی تعریف یہ کی تھی کہ اس کی ابتدا ہو، وسط ہو اور اختتام ہو اس پر غالباً اتنے اضافے کی ضرورت ہے کہ ان تینوں میں علت و معلول یا مبتدا اور خبر کا سا رشتہ ہونا ضروری ہے جب تک یہ نامیاتی رنگ یا بالیدگی نہ پائی جائے گی اس وقت تک نظم کی وحدت بھی وحدت اور اس کا آہنگ حقیقی آہنگ نہ ہوگا۔ اختر الایمان ان چند انے گنے شعرا میں ہیں جنکی نظموں میں یہ بالیدگی اور یہ لازمی ربط پایا جاتا ہے گو انہوں نے بھی بعض نظموں میں پہلے مصرعے کو عنوان بنا کر بقیہ نظم اس کی تشریح یا توسیع میں صرف کرنے کے 'تجربے' کئے ہیں۔ نظم نگاری کے اس نامیاتی رنگ کی سب سے اچھی مثالیں ان کی چھوٹی نظموں میں ملتی ہیں وہ اکثر فلم کے مونتاج MONTAGE والی تکنیک استعمال کرتے ہیں یعنی ایک مرکزی تصور کے ماتحت مختلف زاویوں کی تصویریں یکجا کر کے انھیں ایک معنوی وحدت بخش دیتے ہیں اس صورت میں ہر تصویر دوسری سے متعلق اور مربوط تو ہوتی ہے مگر پچھلی تصویر کی ترقی یافتہ شکل نہیں ہوتی (مثال کے لئے ملاحظہ ہو اختر الایمان کی نظم "یادیں")

اس دور میں بھی جاپانی طرز کی نظمیں ملتی ہیں اور بعض نظمیں بالکل نثر کی سی ترتیب اور روانی کے ساتھ لکھی گئی ہیں۔ جاپانی طرز کی نظموں کی تکنیک کا ذکر آچکا ہے لیکن نثر کی ترتیب کی نظموں میں "عہد وفا" قابل ذکر ہے۔ یہ ایک مختصر ایمائی نظم ہے جس میں ایک پوری داستان اشاروں اشاروں میں بیان کی گئی ہے۔ لطف یہ ہے کہ اول تو اس داستان کے صرف خد و خال شاعر نے ظاہر کئے ہیں۔ داستان قاری کو اپنے تخیل اور ذہانت کی مدد سے پوری کرنی پڑتی ہے دوسرے یہ داستان مکمل ہو جانے کے بعد بھی وسیع تر سچائی کی محض ایک علامت SYMBOL ہی ہے۔ اس نظم کو نقل کرنا لاحاصل ہے جس میں نہ صرف نثر کے جملوں کی سی صرفی ترتیب باقی رہی ہے بلکہ بے ساختہ مکالمے کی زبان، ان کی لچک اور شیرینی بھی آگئی ہے چھوٹی بچی کی زبان سے جو مکالمہ ادا کیا گیا ہے وہ پورے قدرتی حرکات و سکنات کے ساتھ ادا ہوا ہے۔

وہ کہنے لگی میرا ساتھی ادھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا ادھر

اس طرف ہی...... یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں راہی

"اتفاق" میں بھی نثر کی یہی ترتیب موجود ہے شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ نثر کی سی سادگی اور وضاحت حاصل کر سکے اسے وضاحت کی معراج کہا گیا ہے۔ اس دور کی نظموں میں اختر الایمان نے اس منزل تک رسائی حاصل کی ہے۔

مجموعی طور پر یہ دور اختر الایمان کے لئے کشمکش کا دور تھا خارج کا احساس اپنی پوری شدت کے ساتھ نازل ہو رہا تھا اور شاعر کو اپنی داخلیت کی حدود کو وسیع کرنا پڑ رہا تھا اب اسکی رسائی نازک اور

لطیف ارتعاشات تک بھی ہونے لگی ہے جو عہد جدید کی نفسیات کا جزو ہیں۔ اور ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے وہ نثر کی سادگی سے کچھ قریب ہوا ہے غزل کے روپ رنگ سے استفادہ اس مجموعے میں بھی کیا گیا ہے مگر غزل کی تراکیب اور لفظیات اب شاعر کیلئے بیساکھی نہیں رہیں۔

تیسرے دور میں نظموں کی تعداد کم ہے مگر بعض نہایت اہم نظمیں اسی دور کی ہیں۔ ان میں "چلو کہ آج ...." "شکست خواب"۔ "آخری ملاقات" "قافلہ" اور ان سب سے زیادہ "ایک لڑکا" "آگہی" "مامن"۔ اور "یادیں" قابل ذکر ہیں۔ اس دور کی نظموں کو ایک ہی بار پڑھنے سے ایک نئی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ان میں اس قسم کے مصرعے متعدد جگہ ملتے ہیں اور ہر بار اہم جگہ پر ملتے ہیں۔

کتنی خوشبوئیں رنگ رنگ کے پھول
منتظر راہ رو کی آمد کے
صبح سے شام تک سنورتے ہیں
روز و شب انتظار کرتے ہیں (انتظار)

چلو نکھاریں گے اپنے لہو سے عارض گل
اب آگے دیکھئے کیا ہو مآل الفت کا (چلو کہ آج)

قبائے گل تو بنا دی ہے عاشقوں نے زمین (اشعار)

ماضی پہ اپنے حال کو ترجیح کیوں نہ دوں (آخری ملاقات)

برے بھلے یہی سب لوگ اپنی دنیا ہیں
نقیب صبح بہاراں انھیں خبر سنائیں (قافلہ)

یہاں کی ہر مشت خاک پھولوں کا عطر ہے روح برگ گل ہے
یہ مامن عشق زندگاں ہے زمیں کو نخوت سے یوں نہ روندو (مامن)

مستقبل کی سوچ اٹھا ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش و خبر کی اس آباد خرابے میں (یادیں)

ان نظموں میں دھرتی اور انسانی زندگی کا ایک بڑا گہرا پیار شاعر کے اندر جنم لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پیار مصنوعی یا سطحی نہیں ہے زندگی کے دکھ درد کے عرفان سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں اختر الایمان کی داخلیت کی توسیع ہوئی ہے اب نہ وہ افسردہ مزاج رومانوی ہے نہ محض ماضی کی یادوں کی دھندلی روشنی میں بہنے والا

کردار۔ اسنے کرب کے جہنم سے گزر کر زندگی سے پیار کیا [illegible]۔ یہاں خارج اور داخلیت کی حدیں مٹ گئی ہیں "یادیں" اور "ایک لڑکا" میں داخلی آہنگ کے باوجود تمام تر خارجی اور عمومی مسائل ہیں جنھیں انفرادی اور نجی رنگ دے کر پیش کیا گیا ہے۔ آج کی دنیا میں کونسا انسان ہے جسے ضمیر کی آواز نے بار بار نہ ٹوکا ہو اور جسنے اس کے باوجود زندگی کی سنگین حقیقتوں کے آگے سر نہ جھکایا ہو۔ کونسا ہنرمند ہے جس نے لیڈروں کے آگے اپنے فن اور خودداری کی جھولی نہ پھیلائی ہو۔ کونسا اہلِ بصیرت ہے جسنے حیاتِ انسانی کے جلتے ہوئے حقائق سے قطع نظر کرنے پر اپنے کو مجبور نہ پایا ہو۔ اب اختر الایمان کی شخصیت کا دائرہ وسیع ہوا ہے اور ان میں وہ سماجی آگہی ہے جو شاعر کی عظمت کی پہلی منزل کہی جاسکتی ہے۔

اس دور میں اختر الایمان کی شخصیت ایک نئے آہنگ — سماجی آہنگ سے پوری طرح ہم آواز ہو گئی ہے اور وہ توازن جس کی کوشش "تاریک سیارے" میں دکھائی دیتی ہے یہاں بار آور ہوئی ہے۔ خارج سے ایک ایسی مفاہمت کرنے میں وہ کامیاب ہوتے ہیں جس میں فکر اور جذبہ دونوں شریک ہیں۔ متوازن شخصیت کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ادراکِ ذات اور عرفان کے کرب کے بعد بھی زندگی کے کیفِ دوام کا شیدائی ہوتا ہے۔ وہ زندگی کو شیوا SHIVA کی طرح محض زہر نہیں سمجھتا بلکہ امرت بھی جانتا ہے اور اس لئے زہر و شراب امرت اور ہلاہل کے اس امتزاج کو تمام دکھ درد کرب و اضطراب کے باوجود عزیز رکھتا ہے۔ زندگی سے یہ قربت اور پیار عمر بھر کے تجربات کا نچوڑ ہوتا ہے اس کے لئے غم کی گہرائیوں میں بھی غوطہ زن ہونا پڑتا ہے اور اپنے میں اتنی سمائی بھی پیدا کرنی پڑتی ہے کہ انسان اپنے کو بھی غیر سمجھ سکے اور اپنے دکھ درد میں بھی نشاطِ زیست کو نظر انداز نہ کرے اور بے نیازی سے مسکرا سکے۔ انسانی کردار کی عظمت نہ بے حسی میں ہے نہ لذت پرستی اور عیاشی میں۔ یہ تو اس نشاط میں ہے جو درد سے ناآشنا نہ ہو، اس پیار میں ہے جو دکھ درد کے باوجود کیا جائے اس مسکراہٹ میں ہے جو آنسوؤں کو پی کر پیدا ہوتی ہے۔ زندگی کے سارے المیہ پہلوؤں کے کرب کو محسوس کرنے کے باوجود اس سے پیار کرنا ہی عرفانِ حیات کا پہلا باب ہے۔

اختر الایمان کی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت تمثال IMAGE کا لطیف اور شاعرانہ استعمال ہے۔ تمثال کا جو تصور اختر الایمان کے ہاں ملتا ہے وہ ہماری شاعری کے لئے تقریباً نیا ہے۔ اس میں تشبیہ استعارے کنائے یا مجاز مرسل کے بجائے الفاظ کے ذریعے چند نمائندہ تصویریں چند بولتے ہوئے بلیغ مناظر پیش کر دینے کا سلیقہ ہے۔ اس میں مجرد تصورات کو مستعار اضافتوں کے ذریعے بیان کرنے کا ہنر بھی شامل نہیں ہے جسے TRANSFERRED EPITHET کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے بلکہ

ایک موڑ کی تشبیہ دوسری فضا بے دینا اور دل نواز اور نمائندہ قسم کی ایک تصویر یا تمثال پیش کر کے اس پورے دور زندگی کی عکاسی کر دینے کی کوشش کی گئی ہے جیسے

کاش اس وقت کوئی پیر خمیدہ آکر

کس آلودہ طبیعت کا فسانہ کہتا

یا استعارہ اضافتوں سے تصورات کو سجانے کا سلیقہ مثلاً ان مصرعوں میں نمایاں ہے۔

رنگوں کا چشمہ سا پھوٹا ماضی کے اندھے غاروں سے

سرگوشی کے گھنگھرو کھنکے گرد و پیش کی دیواروں سے

یاد کے بوجھل پردے اٹھے ....

اختر الایمان کے انداز بیان کی خصوصیت ہے کہ تنگنگی اور ندرت باقی رکھنے کے لئے انہوں نے اپنی نظموں میں پٹے پٹائے الفاظ و تراکیب سے پرہیز کیا ہے اور ان سے ذراہٹ کر کوئی نیا لفظ یا کم استعمال ہونے والی ترکیب ڈھونڈ نکالی ہے۔ تشبیہوں اور استعاروں کا بھی یہی حال ہے۔ اور الفاظ کی تلاش میں اختر الایمان نے یکساں طور پر ہندی اور فارسی اور عربی کے ذخائر سے مدد لی ہے اور دونوں کو نظم کے موضوع کی مناسبت سے برتا ہے۔ مثلاً "میرا نام" اور "آگہی" کی لفظیات "پل پل روپ بھجے" "ایک لڑکا" اور "یادیں" سے قطعاً مختلف ہیں۔ "میرا نام" میں "تسبیح وحمد رب انام" "شش جہت" "استفہام" "زمام" "کور ذوق" "کودن" "ابن جہل" "قوام" "سرزنش" "علام" "فعل قبیح" "زشت" "کبریا" "سہو" "والانبار" "مبلغ واساس علم" "سانگیں" "بوزنہ" "گوسفند" "حشرات الارض" "توسن" "خرپالتگ" جیسے الفاظ، تراکیب استعمال ہوئی ہیں جن میں فارسی اور عربی اثرات نمایاں ہیں حالانکہ اس نظم میں بھی پہلے حصے میں ٹھیٹھ مولویانہ یا "ناصحانہ" لب ولہجے کی وجہ سے عربی و فارسی اثرات زیادہ نمایاں ہیں اور دوسرے حصے میں کم۔ اختر الایمان کی اردو شاعری کو یہ دین ہے کہ انھوں نے بہت سے ایسے الفاظ کو استعمال کیا اور انہیں شعر و شاعری کیلئے موزوں بنا دیا جنکا استعمال یا تو کیا ہی نہیں گیا تھا یا نامانوس ہو چکا تھا۔

اس تیسرے دور کی خصوصیات کے ضمن میں سادگی اور براہ راست اظہار کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جہاں زمین سے قربت اور زندگی سے غیر مشروط محبت کا احساس جاگا۔ وہاں اس دور کی نظموں کا SYMBOLISM زیادہ آلودہ اور پیچیدہ نہیں ہے بلکہ سیدھا سادا سا ہے "ایک لڑکا" میں یہ سب سے زیادہ صاف سادہ اور پر اثر ہے۔ اس قسم کی نظمیں "تاریک سیارے" میں "صبا" "سردانگذار ے" اور "تبدیلی" ہیں۔ سماجی احساس کو انہوں نے شعریت اور انفرادیت کے ساتھ نباہنے کی کوشش ضرور

کی ہے۔ اس کوشش نے انھیں دو شعراے بہت قریب کر دیا ہے ایک مجاز جس کی قربت کا احساس کہیں کہیں ہوتا ہے مثلاً پہلے دور میں "آج میں تیرے شبستان سے چلا جاؤں گا" (دوداع) سے اور دوسرے فیض جس سے اختر الایمان کا طرز بہت متاثر ہوا ہے۔ شروع میں راشد اور میرا جی کے اثرات کو بھی بعد میں فیض کے اثر کے مدھم کر دیا ہے۔ "چلو کہ آج ...." "آخری ملاقات" "قافلہ" میں یہ اثر غالب ہے۔ ان نظموں کے بڑے حصے کو فیض کے رنگ سخن سے ممیز کرنا مشکل ہے گو یہ اعتراف کرنا چاہیے کہ اختر الایمان ہمارے دور کے ان چند شعرا میں ہیں جنھیں فیض کا اثر ڈبو نہیں سکا ہے اور وہ اپنی انفرادیت بڑی حد تک محفوظ کر لے گئے ہیں اس کا یہ مطلب نہیں کہ فیض کا اثر قبول کرنا بری بات ہے بلکہ مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ فیض کی آواز نے بہت سے شعرا کو ان کی اپنی انفرادیت سے محروم کر دیا اور فیض کے طرز کی شاعری مقبول اور مروج ہو گئی۔

اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ عہد جدید کے ان مسائل پر اختر الایمان کی نظر زیادہ سیدھی اور زیادہ گہری پڑی ہے جو انسان کی داخلی دنیا پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ صنعتی دور کی برکتوں نے تن کو جہاں آسائشیں بخشی ہیں وہاں اس سے پیدا شدہ تشنج افراتفری اور زبردست مقابلے نے بعض نہایت مبارک اقدار کو عالم سکرات میں مبتلا کر دیا ہے خلوص۔ نیک نیتی راست گوئی اور راست بازی۔ خوشامد اور بھوتے دریوزہ گری اور خود فروشی سے نفرت کی جو اقدار عہد قدیم میں شرافت کی بنیاد سمجھی جاتی تھیں اس دور میں بحران میں مبتلا ہیں اور ان سب پر نیا دور استفہامیہ نشان قائم کر چکا ہے۔ اور سوچنے سمجھنے والا انسان ایک عجیب و غریب کشمکش کا شکار ہے۔ ایسی کشمکش جہاں محض سوالات ہی سوالات ہیں اور ان کے جوابات ابھی بطن غیب میں ہیں۔ ان سوالات کا نشانہ بھی بنتے ہیں اس کی اپنی ذات بھی جسے قدم قدم پر ناگوار سمجھوتے کرنے پڑتے ہیں اور لئیموں کے آگے کاسۂ گدائی لیکر جانا پڑتا ہے سماج بھی اور وہ لوگ بھی جو "برے بھلے" "سبی مگر" "نقیب صبح بہاراں" ہیں۔ لیکن اس تشکیک پیچیدگی اور کاوش استفہام کے باوجود زندگی سے قربت زمین سے پیار انسانیت کی مامتا کا احساس قائم ہے۔

مجموعی حیثیت سے اختر الایمان کی شاعری عہد جدید کے ادبی سرمایے میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اسلوب بیان کے انوکھے پن احساس کی ندرت شگفتگی فکر انگیزی، ایمائی انداز اور لفظیات کے نادر ذخیرے کی وجہ سے اختر الایمان کو ہمارے دور کے اچھے شاعروں کی صف میں جگہ دی جائے گی۔ اسی وجہ سے آج کے دور میں اختر الایمان کی شاعری نے جدید نسل کے شعرا کو فیض کے بعد شاید سب سے زیادہ متاثر کر رکھا ہے۔ ان کی کامیابی کی یہی ایک دلیل ہے کہ ان کی نقل مشکل ہے۔ اختر الایمان کی شاعری کا بنیادی جوہر شخصیت کا وہ

خلوص اور احساس کی وہ انفرادیت ہے جو دوسروں کی تقلید سے نہیں آتی" اپنے من میں ڈوب کر سراغ زندگی" پانے سے آتی ہے۔ اور اختر الایمان بھی اس منزل تک پرپیچ راہوں سے گزر کر آئے ہیں۔ ان کے اس دعوے کے باوجود کہ ان کے پہلے دور کی نظموں کو بعض نقادوں نے غلط فہمی کی بنا پر قنوطیت اور افسردہ مزاجی پر محمول کیا تھا مجھے یہ احساس اب بھی ہوتا ہے کہ اختر الایمان نے ایک افسردہ مزاج قنوطیت پسند رومانوی کی حیثیت سے شاعری شروع کی "تاریک سیارے" میں خارجی زندگی کی روشنی انکے کلبۂ احزاں تک پہنچی اور اور اس روشنی نے "آب جو" کو جگمگا دیا لیکن ظاہر ہے کہ یہ بھی نشان راہ ہے منزل نہیں ہے اگر اختر الایمان کسی مربوط فلسفۂ حیات کو شعر کے لباس میں ڈھال سکے یا اپنے احساسات وجذبات کو اس طرح بیان کرسکے کہ اس میں ہمارے دور کے نمائندہ احساسات (SENSIBILITY) محرومی دنا کامی درد و نشاط کی گونج سنائی دے سکی تو یقیناً ان کی شاعری عظمت سے ہم کنار ہو جائے گی۔

(۲) مجید امجد کی نظمیں

مجید امجد کی شاعری میں جدیدیت، تہہ داری اور تنہائی کا احساس ملتا ہے۔ مجید امجد شہروں کی تہذیب کا شاعر ہے وہ شہر جو صنعتی کارخانوں دفتروں اور کاروباری زندگی نے بپا کیے ہیں اور جن میں تہذیب کی ظاہری چمک دمک ہے۔ اردو شاعر زیادہ تر شہری بلکہ "شہر زدہ" رہی ہے پھر بھی مجید امجد کی شاعری میں جس شہر کا ذکر ہے وہ نیا نویلا ہے بیسوی صدی کا شہر ہے اور اسے برتنے والا متوسط طبقے کا نوجوان بھی نووارد کی حیثیت رکھتا ہے۔ رومانوی مصوروں کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ ان کی تصویروں کی کھلی فضا روشنی اور زندگی سے قربت کا بہت بڑا سبب یہ ہے کہ ان کے دور میں پہلی بار نچلے متوسط طبقے کو زندگی کے نشاط وکیف کی چاشنی ملی تھی۔ وہ بھی اوپیرا اور بیلے (BALLET) دیکھنے پک نک پر جانے اور گانے گنگنانے کا حقدار بن گیا تھا۔ چنانچہ اس سلسلے کی نمائندہ تصویروں میں دو اہم ہیں ان میں سے ایک میں لانڈری میں ایک عورت کو استری کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے جو کمر پر ہاتھ رکھے استری کرنے میں بھی گاتی جارہی ہے اور دوسری میں ایک دیہاتی کو اوپیرا ہاؤس کے بار میں دکھایا گیا ہے اور اسکے پیچھے بڑے آئینے میں اوپیرا ہاؤس کے مجمع کا پورا عکس نظر آرہا ہے۔

مجید امجد کی شاعری سے اگر کوئی تصویر بنائی جائے تو وہ یقیناً نچلے متوسط طبقے کے ایک نوجوان کی ہوگی جو جوش اور فیض حتی کہ راشد کے میر داستاں سے قطعاً مختلف ہوگا۔ البتہ اس میں نشاط کا رنگ یا تو سرے سے غائب ہوگا یا بہت مدہم ہوگا۔ مجید امجد کا میر داستاں وہ نوجوان ہے جسکے ساتھ دنیا ہر قدم پر موجود ہے۔

راشد کی نظم "انتقام" یا "اے میری ہم رقص مجھ کو تھام لے" اس سے بہت دور ہیں اس قسم کے گریز اس
کی استطاعت سے باہر ہیں فیض کے ہیرو کی طرح اسکے پاس "دل کے ایوان میں لئے گم شدہ شمعوں کی قطار" رکھنے
کی فرصت بھی نہیں ہے۔ ہاں جب کبھی دفتر جاتے وقت نو نمبر بس کبھی دیر سے آتی ہے تو وہ بقول شخصے "دوگال
ہنسنے بولنے کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی انسانی ارتقا اور اس کی منزل کے بارے میں گپ شپ بھی کر لیتا ہے (بس
اسٹینڈ پر) جس کسی نے مجید امجد کی نظمیں "گلی کا چراغ"۔ "۱۹۴۲ء کا جنگی پوسٹر" "گاڑی میں" "طلوع
فرض" "کلبہ و ایوان" "ایک پر نشاط جلوس کے ساتھ" "آٹوگراف" "بس اسٹینڈ پر" اور "بہ ہنہ"
پڑھی ہیں وہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے کہ مجید امجد کی شاعری نئے شہر اور نئے طبقے کی شاعری ہے۔
یہ بھی ظاہر ہے کہ شہر کا جو تصور یہاں ملتا ہے وہ ڈرائنگ روم آرٹ گیلری اور عظیم الشان کلب اور ناچ
گھروں کا شہر نہیں ہے بلکہ اس متوسط طبقے کے نوجوان کا شہر ہے جو شاید کسی نیم روشن گلی میں رہتا ہے چوراہے پر
پنواڑی کی دوکان سے پان کھاتا ہے اور دفتر جانے کے لئے بس کا انتظار کرتا ہے کبھی پوسٹروں پر نگاہ کرتا ہے
کبھی اسے پر نشاط جلوس لبھا لیتے ہیں کبھی چیلوں سے "دور کے پیڑ" اسے آواز دیتے ہیں کبھی کرکٹ میچ کے
بعد آٹوگراف کے لئے جمع ہونیوالی ہستیوں کے جھرمٹ اسے للچاتے ہیں اور یکہ و تنہا پھر وہ ہجوم میں گم ہو جاتا
ہے اس نوجوان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ اکثر جدید شعراء کے ہیرو کی طرح محض سوچتا نہیں رہتا عمل بھی کرتا
ہے اس کے خیالات محض مجرد تصورات نہیں ہیں بلکہ زندگی کے مختلف اعمال کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔
مجید امجد ان حالات یا عمل کے ذکر سے گریز نہیں کرتا جن سے یہ خیالات اور تصورات پیدا ہوتے ہیں اگر اسے
انگریزی کی اصطلاح میں کہا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد حالات اور اعمال کی شکل میں سوچتا ہے۔

HE THINKS IN TERMS OF SITUATIONS & ACTIONS.

اور یہی بات اسے غزل گو شعراء سے ممتاز کرتی ہے اور نئے شعراء میں بھی اکثر سے الگ کر دیتی ہے۔
مجید امجد کے شہر کے بارے میں ایک بات اور بھی پیش نظر رکھنی چاہیے مجید امجد کا شہر ہمارا اپنا شہر ہے
ہندوستان یا پاکستان کا کوئی بھی بڑا شہر ــــ ہمارے یہاں شہروں کے عروج کی داستان عجیب و غریب
ہے۔ یورپ میں پہلے صنعتی انقلاب آیا ہے جس سے ارزانی اور خوشحالی کی ایک لہر پیدا ہوئی پھر کارخانوں کی
بڑھتی ہوئی تعداد کی وجہ سے نئی آبادیاں ظہور میں آئیں۔ اسکول کھلنے لگے بجلی اور ٹیوب ویل۔ ریل گاڑی اور
بسیں۔ یونیورسٹیاں اور آرٹ گیلری۔ سینما اور تھیٹر۔ سڑکیں اور شاہراہیں دفاتر اور عظیم الشان بازار۔
چکلے اور قحبہ خانے۔ شراب خانے اور نیم روشن گلیاں وجود میں آئیں۔ ہند و پاک میں صنعتی انقلاب آج تک
بھی پوری طرح نہیں آیا لیکن برطانوی قبضے کی وجہ سے صنعتی دور کے چند وسائل ہمارے ملکوں میں رائج ہو گئے

یعنی صنعتی انقلاب سے پیدا ہونے والی ارزانی خوشحالی اور جذباتی اور فکری ڈسپلن کے بغیر ہمارے یہاں شہروں کی بنیاد پڑی۔ ان میں بڑی صنعتیں کم تھیں دفاتر زیادہ تھے لیکن دھیرے دھیرے ان شہروں میں ایک امتیازی تہذیب پھلنے پھولنے لگی۔

اس تہذیب کا سب سے بڑا شہید غالباً وہ متوسط طبقے کا نوجوان تھا جو قصباتی زندگی کا خلوص اس کا نشاط، رچاؤ اور اجتماعی آہنگ چھوڑ کر آیا تھا مغربی تعلیم سے آشنا ہوا تو مغربی طرز زندگی کا رسیا ہو گیا۔ ڈپٹی کلکٹری اور تحصیلداری کے خواب دیکھنے لگا۔ ایکٹروں کی طرح لاکھوں کمانے کے ہوائی قلعے بنانے لگا۔ موٹر بنگلے میم نما بیوی اور ڈانس اور کلب گھروں کے تصورات اس کے ذہن میں بسنے لگے اب قصبے میں رہ کر اپنے پرانی چال کے ماں باپ اور چچا پھوپھا ؤں میں اس کا جی نہیں لگتا اور شہر میں وہ اپنے ان اعلیٰ تصورات تک پہنچنے کی سکت نہیں پاتا۔ اچھی نوکریاں اسے نہیں ملتیں۔ نشاط زندگی کا راگ رنگ خلوص گرمجوشی اور اجتماعی آہنگ اسے نہیں ملتا۔ یہ نوجوان جو "امید و بیم کے دوراہے پر مارا گیا ہے" مجید امجد کی شاعری کا ہیرو ہے۔ ("برہنہ" "بارش کے بعد" "رنگگان")۔

اس نوجوان نے شہروں کی تہذیب کا جو محاسبہ کیا ہے وہ کسی حد تک درست ہے۔ انسان مادی آسودگی کی دوڑ میں بہت آگے نکل گیا ہے اسکے پاس ایسے وسائل جمع ہو گئے ہیں جن سے اسکی آسائشوں میں اضافہ ہوا ہے مگر اس کے باوجود اسے روحانی سکون حاصل نہیں ہوا ہے۔ بلکہ پہلے جو کچھ حاصل تھا وہ بھی ختم ہو گیا ہے خلوص ناپید ہے وقت کی کمی کی وجہ سے اڑوس پڑوس والوں کو ملنے جلنے اور شریک رنج و راحت ہونے کی بھی مہلت نہیں ہے تعلقات کاروبار اور اغراض پر مبنی ہیں۔ افراد رتبے اور رقم غرض اور کاروبار کی بنا پر ناپے اور تولے جاتے ہیں مصروفیات اتنی بڑھ گئی ہیں کہ زندگی دفتر اور کاروبار کے بکھیڑوں میں گزر جاتی ہے اور اس لاطائل اور لاحاصل کام کے چکر میں انسان نشاط زیست سے یکسر محروم ہو گیا ہے اور اس تشنج سماجی عدم مساوات اور بے انصافی کی دنیا میں وہ ایک نئے نظام کا خواب دیکھتا رہتا ہے۔

"ضرور ایک روز بدلے گا نظام قسمت آدم
بسے گی اک نئی دنیا سجے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں گلستاں میں نیا موسم"

"وہ رت اے ہم نفس جانے کب آئے گی
وہ فصل دیر رس جانے کب آئے گی
یہ نو نمبر کی بس جانے کب آئے گی"

لیکن یہ تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ صنعتی دور کے تشنج اور مصروفیت اس کی کاروبار پرستی سے انکار ہوگا بعض لوگ اسکی توجیہہ اسطرح کرتے ہیں کہ دراصل یہ تمام خرابیاں فی نفسہٖ صنعتی دور کی خرابیاں نہیں ہیں بلکہ صنعتی نظام پر غلط قسم کے طبقوں کا قبضہ ہونے سے پیدا ہوئی ہیں اور اگر آج صنعتی نظام جمہور کے ہاتھ میں آجائے اور پیداوار منافع کے بجائے ضرورت کے مطابق ہو تو ان میں سے اکثر خرابیاں ختم ہو سکتی ہیں۔ اور انسان کی روحانی بے چینی کا علاج ہو سکتا ہے اس بحث سے قطع نظر صنعتی دور اور شہروں کی تہذیب کے سارے نقائص کو تسلیم کر لینے کے باوجود یہ بات ماننی چاہیے کہ سائنس اور نئی تہذیب نے جہاں کچھ ناآسودگیاں بخشی ہیں وہاں انسانی ارتقا میں ایک بہت بڑا اہم قدم بھی اٹھایا ہے۔ اسکے اس احسان کو بھولنا بے انصافی ہے اور تاریخ کا غلط تصور ہے۔

مجید امجد کو انسان کی زندگی کے "مزدکار" ہو جانے پر دکھ ہے۔ کام کو انھوں نے انسانی زندگی کا المیہ بنا کر پیش کیا۔ "پنواڑی" اور "طلوع فرض" میں یہ وار سب سے زیادہ گہرے ہیں۔ وہ اس بچے کیلئے کف افسوس ملتے ہیں جو چھوٹی سی عمر میں تعلیم کے بوجھ کے نیچے دبا جا رہا ہے۔

ابھی کم سن ہے اس کو کیا پڑی ہے\
جسے جزدان بھی اک بار گراں ہے — وہ بچہ بھی سوئے مکتب رواں ہے\
شریک کاروانِ زندگانی\
یہ کیا ہے مالک زندانِ تقدیر — جوان و پیر کے پاؤں میں زنجیر

ظاہر ہے کہ یہ تصور غلط ہے کام کے بارے میں یہ رویہ منفی اور غیر تسلی بخش رویہ ہے دراصل انسانی ارتقا بلکہ جہدِ حیات میں اسکے زندہ رہ جانے اور دوسرے ذی حیات ہم جنسوں پر غلبہ پا لینے کا راز یہی قوت مت نقاد اور کام ہے پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ مجموعی طور پر ہر دور میں انسان کو ہمارے دور سے کہیں زیادہ کام کرنا پڑا ہے آج کا دور فرصت (LEISURE) کے لفظ سے آشنا ہوا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پچھلے ادوار میں چند طبقے مکمل آرام کرتے رہے اور زیادہ تر لوگ بے پناہ مشقت میں لگے رہے۔ آج بھی یہ تقسیم کسی حد تک موجود ہے مگر اس میں کچھ توازن آگیا ہے۔

کام پر اعتراض کرنے کے بعد دوسرا رویہ عمل اور تہذیب کے خلاف ہے۔ انسان نے موجودہ تہذیب کا پیکر تراشی میں جو کچھ جو کھم جھیلے ہیں ان پر غور کرنے کے بجائے ان کی طرف بھی ایک منفی رخ اپنایا گیا ہے۔

تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو\
ابتک تمہیں چھوا نہیں انساں کے ہاتھ نے — (گاڑی میں)

"کلیسہ و ایوان" میں عزبت کو جسطرح IDEALISE کیا گیا ہے وہ بھی اسکی مثال ہے اس سلسلے کی
کی آخری کڑی تشکیک سائنس اور ارتقاے ناآسودگی اور خود انسانی عقل و فہم پر عدم اعتماد کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔

جہاں کی حقیقت کی کس کو خبر ہے
فریب نظر بھی فریب نظر ہے (دنیا)
آؤ نہ ہم بھی توڑ دیں اس دام زیست کو
سنگ اجل پہ پھوڑ دیں اس جام زیست کو (خودکشی)
تک گئیں آنکھیں امیدیں سو گئیں دل مر گیا
زندگی عزم سفر کو موت کر آئے گی بول (رخصت)

غنیمت یہ ہے کہ مجید امجد مکمل طور پر اس کلبیت۔ مایوسی اور بے یقینی کا شکار نہیں ہوتے۔ زندگی کی اس ویرانی اور تلخی کے باوجود اس کی برکتوں نے کبھی کبھی انکے کلام میں یہ احساس بھی پیدا کر دیا ہے کہ زندگی کا حسن یہی بدصورتی ہے۔" اور ساری چیرہ دستی اور تلخ کامی کے باوجود زندگی

کاٹنی تو ہے بسر کرنی تو ہے

اور اس زندگی کو گوارا بنا لینے کے خیال نے یقین حیات کی شمع بھی کہیں کہیں جھلملا رہی ہے مثلاً "یقین حیات" "روداد زمانہ" "جہان قیصر و جم میں" "ایک کوہستانی سفر کے دوران میں" "پژمردہ پتیاں" "دس ایام" "ایک نظم" اور خاص طور پر "ہری بھری فصلو" میں زندگی کی تندی اور تلخی کے پہلو بہ پہلو اسکے نشاط و کیف اسکے حسن و ضیا کا تصور بھی نمایاں ہوا ہے۔ مجید امجد کی پوری شاعری میں اگر کہیں ABONDON نشاطیہ سرمستی ہے تو "ہری بھری فصلو" میں

ہم تک پہنچی عظمت فطرت طنطنۂ آدم
جھومتے کھیتو ہستی کی تقدیر پہ رقص کرو

دامن دامن پلو پلو   جھولی جھولی ہنسو

چندن روپ سجو
ہری بھری فصلو
جگ جگ جیو پھلو

مجید امجد کی شاعری کو اس لئے ہم نے تہہ دار شاعری قرار دیا ہے کہ اس میں طرز فکر اور انداز بیان دونوں میں کئی تہیں اور پیچیدگیاں COMPLEXITIES ملتی ہیں۔ ایک طرف وہ بہت کچھ تہذیب

علم اور شہروں کی تشنج اور کاروباریت سے شاکی ہے دوسری طرف اسے زندگی کا طنطنہ روشنیاں جگمگاتیں
ارمانوں کی آگ پیتے ہوئے مدہوش لوگ مٹی کے گھروندے میں چائے کی پیالی میں چینی گھولنے والے اور
آموں کی دوکانوں پر کھکھلاتے ہوئے قدموں کی قطاریں اور نانبائی کے ہاں بجتا ہوا بونڈس کلد باب یہ سب کچھ
تلخ کے ساتھ شیریں بھی معلوم ہوتا ہے ایک ہلکی سی گوارا شیرینی جسے گوارا کرنا ہی ہے

بارہا تند ہوائیں چلیں طوفان آئے
لیکن ایک پھول سے چمٹی ہوئی تتلی نہ گری

اس تہہ داری کے دوسرے پہلو پر غور کرنے سے پہلے مجید امجد کی تنہائی پر بھی نظر ڈالتے چلئے۔ مجید امجد کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ تنہا ہوتے ہوتے بھی اپنی ذات کے خول میں اسیر نہیں ہے اس کی تنہائی خلوت کی انجمن نہیں انجمن میں خلوت آرائی ہے وہ تنہا ہوتے ہوئے بھی اپنی ذات کے نجی گھروندوں اپنے ذاتی دکھ درد میں فرار اختیار نہیں کرتا بلکہ تنہا ہو کر بھی حیات و کائنات کے بارے میں سوچتا ہے آئندہ اور اجتماع کے مسائل پر غور کرتا ہے۔ اسکی شاعری میں داخلیت اور خارجیت کا یہ عمل جاری و ساری ہے۔ اس کے اپنے دکھ بہت کم ہیں جو ہیں ان سب کا سلسلہ حیات و کائنات کے وسیع تر مسائل سے جا کر ملتا ہے۔ مجید امجد کی تنہائی میں بہت کچھ تشکیک کو بھی دخل ہے۔ ماضی کا ذکر مجید امجد نے جگہ جگہ کیا ہے لیکن دو تین مقامات کے علاوہ ہر جگہ ماضی کی تصویر بھیانک اور خون چکاں ہی کھینچی ہے۔ "خونیں سطح" (حرف اول) "ایک دور نو کی خونیں انگلیاں"۔ (دور نو) راکھ جن میں لاکھ خونیں شبنمیں جانے کب سے جذب ہوتی آئی ہیں (ایک نظم) ان کی شاعری میں تغیر کی چیرہ دستیوں کا احساس زیادہ ہے اس کے مبارک اثرات کا ذکر کم۔ یہ بات قابل غور ہے کہ مجید امجد کے مجموعے "شب رفتہ" کے دو بڑے اجزاء "سطور ترتیاں" اور "ظروف نو" میں اکثر عنوانات اور موضوعات ایسے ہیں جو حرکت اور رفتار سے متعلق ہیں۔ بس، گاڑی میں۔ کوہستانی سفر۔ راہگیر۔ بن کی چڑیا۔ ہم سفر۔ پیش رو۔ رفتگاں۔ وغیرہ لاتعداد عنوانات اور علامتیں اس کی مثال ہیں۔ رفتار کا یہ احساس اور تیز روی کی یہ کیفیت نئی نسل کا شدید تاثر ہے لیکن اس تبدیلی کو تاریخ کا ایک خوشگوار عمل سمجھ کر اسکے استقبال کی بھی ضرورت ہے۔ مجید امجد نے ماضی کے بوجھ اور حال کی چیرہ دستی کو بہت نمایاں طور پر پیش نظر رکھا ہے اور انکی تنہائی کا راز شاید یہی ہے۔

یہ تنہائی اس لحاظ سے مبارک ہے کہ اس کی وجہ سے مجید امجد کے طرز فکر اور انداز بیان میں ندرت اور انفرادیت باقی رہی ہے اور ن۔م۔ راشد، میراجی اور اختر الایمان کے نمایاں اثرات قبول کرنے کے باوجود انہوں نے اپنی آواز نہیں کھوئی ہے حتی کہ اقبال کے آہنگ کی تقلید میں بھی وہ بالکل محو نہیں ہوتے

جا رہا ہوں زرفشاں پوشاک میں لپٹا ہوا!
زرفشاں پوشاک کے نیچے دلِ حسرت نصیب
اک شرر پیراہن خاشاک میں لپٹا ہوا
(راشد کا اثر)

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج ان کے پاس جاؤں گا ضرور
(ایک پرنشاط جلوس کے ساتھ)

انکھیں میچوں دھیان کروں تو صورت تیری سوئی تیری
من کے ہنستے بستے دیس کے رستے رستے پر مسکائے
کون دیس گیو نیناں کون دیس گیو
کجرائے او متوارے او نیناں
کون دیس (میراجی کا اثر)

دائرِ دل میں مست رقصیں موج موج اور زوج زوج
ہر طرازِ آستیں اک گوشۂ داماں میں گم
شورش ارماں کنارِ شورشِ ارماں میں گم
(جبر و اختیار) (اقبال کا اثر)

اب مجید امجد کی شاعری کی تہہ داری کے دوسرے پہلو پر غور کیجئے۔
نظم نگاری کو اردو شاعری میں ابھی بہت دن نہیں ہوئے اور اس کا مفہوم ایک مدت تک صرف اسقدر سمجھا گیا کہ کسی ایک خیال یا جذبے کو تسلسل اور ترتیب کے ساتھ بیان کردیا جائے۔ عام طور پر وہی خیالات اور جذبات نظم کئے گئے جو غزل کا موضوع بنتے آئے تھے جنھوں نے اس سے آگے قدم بڑھایا انھوں نے بھی غزل کی اصطلاحوں اور اسکی زبان سے مدد لی خود اقبال نے بھی اس طریقے کو اختیار کیا ایلیٹ کی اصطلاح میں ہمارے ہاں شاعری کی "دو آوازیں" ہی ابھری تھیں ایک خود کلامی کی آواز جس میں شاعر کا تخاطب اپنی ذات سے ہوتا ہے اور دوسری خطیبانہ آواز جس میں اس کا براہ راست تخاطب دوسروں سے ہوتا ہے لیکن شاعری کی ایک تیسری آواز بھی ہے جس میں شاعر زندگی کے نمائندہ مظاہر کو ڈرامائی یا افسانوی معنویت

کے ساتھ پیش کرتا ہے اس کے لئے واقعات کا تانا بانا بنتا ہے کردار تراشتا ہے منظر کشی کرتا ہے اور علامتیں SYMBOLS اور استعارے ڈھونڈھ کر لاتا ہے۔ ہمارے یہاں منظوم ڈرامے کا باقاعدہ رواج نہیں ہوا لہٰذا اس قسم کی شاعری ادھوری شکل میں وجود میں آئی۔

اس کی مثالیں جدید شاعری میں راشد۔ میراجی۔ اور اختر الایمان کے ہاں ملتی ہیں لیکن اس اعتبار سے اختر الایمان کا اثر مجید امجد پر سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ براہ راست تخاطب کے بجائے مجید امجد بھی تاثر کو افسانوی انداز سے ادا کرتے ہیں مثلاً "کنواں" عنوان کی نظم دراصل اس موضوع پر نہیں ہے بلکہ یہاں کنواں ایک علامت بن کر پوری انسانی زندگی کی تصویر بن جاتا ہے۔ ادھر دھیری دھیری (دھیری دھیری فصیح نہیں اسکے بجائے "دھیرے دھیرے" ہونا چاہیے)۔

ہے چھیڑی چلی جا رہی ایک ترانہ (یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے "ہے" کا استعمال
پر اسرار گاتا (فاعل کے پہلے ہونیکی وجہ سے شعر میں نقص پیدا ہوگیا ہے)

جیسے سنگے رقصاں ہے اندھے نگے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا بچارا
گراں بار زنجیریں بھاری سلاسل کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
طویل اور لامنتہی راستے پر بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
ادھر وہ مصیبت کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ شانوں سے شانے
رواں ہیں نہ جانے
کدھر کس ٹھکانے
نہ رکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا
مقدر نیارا

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ کسی واقعہ کا بنیادی تصور مجرد شکل میں مختصراً بیان کرنے کی بجائے مجید امجد کا فن یہ ہے کہ زندگی کے تجربے سے حاصل کئے ہوئے اس تاثر کو دوبارہ واقعات اور کردار علامتوں اور پیکروں کی شکل دے دی جائے اور اسے پھر ایک ایسا واقعہ بنا کر پیش کیا جائے جس سے پڑھنے والا اس تاثر تک پہنچ سکے جو شاعر کا مقصود ہے۔ اس لئے اس کا تخلیقی عمل دوہرا ہے۔ ایک زندگی کے تجربے سے کسی تاثر یا کیفیت یا معنویت تک پہنچنا اور دوسرے پھر اس تاثر کو دوبارہ واقعہ اور کردار کے روپ میں ڈھالنے کا عمل۔

اس اقتباس سے یہ بھی ظاہر ہوا ہو گا کہ مجید امجد میراجی اور اختر الایمان کی طرح ان گنے چنے چند شعرا میں ہیں جنھوں نے غزل کے رنگ و آہنگ چرا کر اپنی نظموں کی بے جا زیبائش نہیں کی ہے وہ بے جا لفاظی اور

عارض کے تذکرے یا حسین مگر بے محل استعاروں سے اپنے مافی الضمیر پہ پردہ نہیں ڈالتے بلکہ اپنی بات زیادہ تیکھے اور واضح انداز سے کہنا چاہتے ہیں اور شعریت برقرار رکھنے کے لئے کبھی علامتوں سے کبھی براہ راست حسی تصویر سے اور IMAGE محاکات سے اور کبھی موسیقی اور بحر کے تنوع سے کام لیتے ہیں دوسرے یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اپنی دونوں پیش رؤں کی طرح مجید امجد نے بھی غزل کے مصرعے کے تصور سے انحراف کیا ہے۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اور اسکے ایک مصرعے کا ادھورا ٹکڑا دوسرے مصرعے میں عام طور پر جاکر پورا نہیں ہوتا۔ راشد نے غزل کے اس اسلوب کو آزاد نظم میں بھی برقرار رکھا ہے میراجی اور اختر الایمان نے اسے توڑا۔ مجید امجد کے یہاں بھی یہ کیفیت ہے۔

ادھر وہ مصیبت کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ شانوں سے شانے

رواں ہیں نہ جانے

کدھر کس ٹھکانے

اس میں پہلا مصرعہ دوسرے مصرعے کے آدھے ٹکڑے پر آکر مکمل ہوتا ہے۔ اس کی مثالیں ان کے ہاں کثرت سے ملیں گی۔

یہاں مجید امجد کے ان تجربوں کی تفصیل پیش کرنا دشوار ہے جو انہوں نے عروض اور ترتیب ارکان کے سلسلے میں کئے ہیں۔ تکنیک میں بھی مجید امجد نے کئی تجربے کئے ہیں "جہان قیصر وجم میں" "بس اسٹینڈ پر" "طلوع فرض" نظموں کی ترتیب پر نظر کرنے سے اس تکنیک کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ وہ مکالموں کا باقاعدہ استعمال کرنے کے بجائے کبھی کبھی، اس میں منظر کشی کردار نگاری اور مکالموں تینوں خلط ملط کرکے افسانے ڈرامے اور کسی قدر فلم تکنیک کو سمو لیتے ہیں۔

غزل کے آب ورنگ کی جگہ مجید امجد نے اپنی شاعری میں گیتوں کا آب ورنگ استعمال کیا ہے۔ وہ گیتوں کی جھنکار سے کام لیتے ہیں کبھی کبھی ہندی کے عام فہم الفاظ اور تلمیحات بھی برت لیتے ہیں۔ میراجی نے گیتوں کی جو روایت اپنائی تھی اس پر مجید امجد نے اضافہ کیا ہے مثلاً اس گیت میں

او طنبورہ بجاتے راہی گاتے راہی

جاتے راہی

ساجن دیس کو جانا (ساجن دیس کو جانا)

موسیقی اور صوتی آہنگ کا خیال مجید امجد نے تقریباً ہر جگہ رکھا ہے۔ ان کے الفاظ صرف معنی کی ترسیل نہیں کرتے گھنگھروؤں کی طرح بجتے ہیں اور یہ جھنکار نئے انداز کی جھنکار ہے۔ یہ کیفیت ان کی غزلوں میں بھی

ملتی ہے مثلاً التزام مالا یزم کی بعض ایسی صورتیں انہوں نے اختیار کی ہیں جن میں صوتی حسن اور دل نواز موسیقی کی جھنکار ہے۔ مثلاً

ایک ایک جھرو کا خندہ بلب ایک ایک گلی کہرام
ہم لبیے لگا کر جام ہوئے بدنام بڑے بدنام

(حالانکہ یہاں کہرام کا لفظ غلط استعمال ہوا ہے)

کیا سوچتے ہو پھولوں کی رت بیت گئی رت بیت گئی
وہ رات گئی وہ بات گئی وہ ریت گئی رت بیت گئی

اور نظموں میں

کتنی چھناچھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا مآل۔ ایک سانس کی مہلت

مجید امجد کی شاعری کی ایک اور خصوصیت اسکے محاکات اور IMAGERY کے استعمال میں نمایاں ہوتی ہے۔ مجید امجد حسیاتی تاثر پاروں SENSORY IMAGES سے زیادہ نظر نواز VISUAL علامتوں اور IMAGES کا شاعر ہے۔ فیض اور راشد نے بھی IMAGERY سے بڑا کام لیا ہے لیکن ان کی امیجری زیادہ تر حسیاتی ہے خاص طور سے فیض کے ہاں محاکات کا استعمال اور باطنی کیفیات کے سہارے ہوا ہے وہ ایک کیفیت کو دوسری کیفیت سے اور ایک حسیاتی تاثر کو دوسرے حسیاتی تاثر سے مشابہہ قرار دے کر ان کا آمیزہ تیار کرتے ہیں مجید امجد (اختر الایمان کی طرح) مرئی اور نظر نواز علامتیں اور مناظر سے کام لیتے ہیں مجید امجد کا ذہن تصاویر کی شکل میں سوچتا ہے وہ کیفیات کو بھی مرئی مناظر اشیا واقعہ اور عمل کا پیکر بخش دیتا ہے۔ "ریوڑ" کی ایک تصویر۔

مست چرواہا چراگاہ کی ایک چوٹی سے
جب اترتا ہے تو زیتون کی لانبی سونٹی
کسی جلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے

"طلوع فرض" "کنواں"۔ اور مقبرۂ جہانگیر" میں IMAGES اور تصاویر کے روپ میں سوچنے کا یہ انداز بہت نمایاں ہے یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ موضوعات کی طرح مجید امجد کی اکثر

IMAGES تصاویر علامتیں اور استعارے حرکی ہیں جامد و ساکت نہیں ہیں۔ غریب بچوں کو ایک جگہ تشبیہہ دیتا ہے

غریب بچے کہ جو شاخ سحر گہی ہیں
ہماری قبروں پہ گرتے اشکوں کا سلسلہ ہیں

اسی طرح کی کئی اور تشبیہیں ہیں جو مجید امجد کی وجہ سے اردو شاعری میں مقبول ہونگی اور ہمارے ادبی ذخیرے کا ایک جزو بن جائیں گی۔

زبان و بیان کے اعتبار سے بھی مجید امجد نے لفظیات کا ایک چھوٹا سا مگر نیا ذخیرہ جمع کیا ہے موضوع کے اعتبار سے وہ نظم کی لفظیات اختیار کرتے ہیں اور اس خصوصیت میں بھی اختر الایمان کے قریب ہیں ہندی کے الفاظ اچھوت ماں کے تصور خدا اور بیواڑی میں بلا تکلف استعمال ہوئے ہیں "بہ فرش خاک" اور "رفتگاں" میں بھی یہی ملی جلی روزمرہ کی میٹھی ہندی آمیز زبان استعمال ہوئی ہے لیکن بعض دوسری نظموں میں فارسی اور عربی کے الفاظ تراکیب اور اصطلاحیں کثرت سے آئی ہیں۔ مجید امجد نے بعض نئی ترکیبیں خود تراشی ہیں جیسے روز گار سوز۔ ارادہ بخش وغیرہ جن میں رائج ہونے کی سکت موجود ہے۔ مجید امجد کی لفظیات میں ندرت ادا اور لطیف خوشگوار تیکھے پن کا احساس ملتا ہے۔

ان سب باتوں سے بڑی بات غالباً مجید امجد کی شاعری کی وہ حافظہ نشیں اور اعصاب پر چھا جانے والی HAUNTING کیفیت ہے جو اسکے بعض مصرعوں کو نصیب ہوگئی ہے یہ بات صرف اس وقت شاعری کو حاصل ہوتی ہے جب وہ دل کی گہرائیوں سے نکلے اور انداز بیان کی سلاست روانی اور کیفیت اسے اس درجہ بے ساختہ بنا دے کہ لوگوں کے ذہنوں اور زبانوں پر چڑھ جائے۔

مجید امجد کی شاعری زندگی کی حقیقتوں سے قریب، اسکے چھوٹے موٹے دکھ سکھ اس کی نرم و نازک اور بظاہر سطحی اور معمولی حقیقتوں اور واقعات کی شاعری ہے۔ مجید امجد نے میٹرلنک کی طرح زندگی کے معمولی حادثات واقعات اور کرداروں سے حیات و کائنات کے عظیم مسائل تک رسائی حاصل کی ہے اسکی نظمیں گھوڑوں کی ٹاپوں کی سوندھی خوشبو، بس اسٹینڈ کی گرد۔ شہر کی گلیوں میں بارش کی بوندوں کے بجتے ہوئے رباب اور سوکھے تنہا پتوں کی مہک سے معمور ہیں۔ حقیقت سے آنکھ ملانے کی یہ سکت اور اس زمین کے حسن کو پہچاننے کی یہ کوشش ہی مجید امجد کی نظموں میں براہ راست اظہار کے باوجود لطافت اور شعریت برقرار رکھنے کی ذمہ دار ہے۔

مجید امجد نے غزل کی روایتی ذہنیت سے بے نیاز ہو کر نظم کیلئے نیا اسلوب نئی تکنیک اور نئی لفظیات اور علامتوں کی تلاش کی ہے اور نفس مضمون کے براہ راست اظہار سے اپنی شاعری کی آنچ تابندہ کی ہے اور بعض کمزوریوں کے باوجود یہ دونوں باتیں ایسی ہیں جو ان کی شاعری کو مستقبل کے لئے قابل توجہ اور غور طلب بنانے کے لئے کافی ہیں۔

اخترالایمان

یادیں

زیرِ طبع کتاب "یادیں" کا دیباچہ

یادیں تلخ اور شیریں۔ یادیں ماضی قریب کی اور ماضی بعید کی۔ یادیں اُن کی جنہیں میں نے عزیز رکھا اور اُنکی جنہوں نے مجھے عزیز نہیں رکھا۔ یادیں مذہبی اور سیاسی عقیدوں کی جنہوں نے انسان کو پرکاہ سے زیادہ نہیں سمجھا۔ یادیں اس معاشرے سے وابستہ جہاں اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے اور اعلیٰ قدریں ایک دوسرے کی ضد میں۔ یہ اور ایسی بہت سی یادیں میری زندگی ہیں اور میری زندگی میں ان اخلاقی اور معاشی قدروں کا عمل ردِ عمل میری شاعری ہے۔

انسان کی شخصیت کا تعین یا اسے مرتب کونسے اندرونی اور بیرونی محرکات یا اسباب و حالات کرتے ہیں اور اس شخصیت کا کتنا حصہ ایک شاعر کی شاعری میں آتا ہے اس کی بحث میں یہاں نہیں کروں گا۔ اپنی شاعری سے متعلق ایک اہم بات یہ کہوں گا جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ اس وقت نہیں لکھا جب ان تجربات اور محسوسات کی منزل سے گزر رہا تھا جو میری نظموں کا موضوع ہیں۔ انہیں اس وقت قلمبند کیا۔ ہے جب وہ تجربات اور محسوسات یادیں بن گئے تھے۔ جب ہر نشتر کے لگائے ہوئے زخم مندمل ہو گئے تھے ہر طوفان گزر کر سطح ہموار ہو گئی تھی اور ہر رفتہ اور گذشتہ تجربہ کی صدائے بازگشت۔ مجھے یوں محسوس ہو رہی تھی جیسے میں اس سے وابستہ بھی ہوں اور نہیں بھی۔ یہی وجہ ہے میری بیشتر شاعری میں ایک یاد کا سا رنگ ہے۔ اور یہ شاعری بیک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ ۵

دور تالاب کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول
چند ٹوٹے ہوئے ویران مکانوں سے پرے
ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش
جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے

اسکے پیچھے سے جھجکتا ہوا اک گول سا چاند
ابھرا بے نور شعاؤں کے سفینہ کو لئے

(تنہائی میں)

ان صفحات میں کم و بیش میری تیس برس کی شاعری ہے۔ اس شاعری کا محرک اشفاق نام کا ایک آدمی تھا جس کے سر اور ڈاڑھی کے بال گہرے سرخ تھے۔ رنگ بہت گورا تھا۔ آواز بھوجری تھی اور جو دلی کے گلی کوچوں میں اپنی شاعری گا گا کر چار چھ صفحات کی کتاب کی شکل میں چھاپ کر بیچا کرتا تھا۔ "ایسا شعر تو میں بھی کہہ سکتا ہوں" یہ خیال ایک بار میرے دل میں گزرا اور میں نے غزلیں کہنی شروع کر دیں۔ میں ان دنوں دلی کے ایک یتیم خانہ موید الاسلام میں رہتا تھا اور چھٹی یا ساتویں جماعت میں پڑھتا تھا ——

سنہ ۳۷ء میں میری یتیم خانہ کی زندگی ختم ہو گئی۔ تعلیم کو جاری رکھنے کے لئے میں نے فتح پوری مسلم ہائی اسکول میں داخلہ لے لیا اور غزل کو ترک کر کے ایکا ایکی نظم کہنی شروع کر دی۔ کیوں؟ اس کا کوئی محرک اس وقت میرے ذہن میں نہیں۔ غالباً کوئی محرک تھا بھی نہیں۔ ان دنوں جتنی نظمیں کہیں ان میں سے مجھے صرف ایک کا عنوان یاد ہے۔ "گوریاں" جو سکول میگزین میں چھپی تھی۔

سکول کا زمانہ ختم ہونے کے بعد میں اینگلو عربک کالج میں چلا گیا اور کچھ مدت شعر کہنے کے بعد شاعری ترک کر دی۔ اور اس کی جگہ افسانے لکھنے شروع کئے۔ یہ افسانے ساقی، ادب لطیف اور نیا ادب وغیرہ میں چھپتے رہے۔ پھر ایک وقت آیا جب افسانوں سے بھی جی اچاٹ ہو گیا۔ شعر کہنا اس لئے ترک کیا تھا وہ شاعری بے رس بے نمک اور فرضی محسوس ہوئی تھی۔ افسانے لکھنے اس لئے چھوڑ دیئے کہ وہ بہت معمولی معلوم ہوئے۔

ایک مدت گزر گئی لکھنا لکھانا ختم ہو گیا۔ اس کی جگہ پڑھنے کی طرف توجہ دی مگر کبھی کبھی بڑی الجھن ہوتی تھی۔ ایک خلش کا احساس جی کچھ کرنے کو چاہتا تھا مگر سمجھ میں نہیں آتا تھا کیا کیا جائے؟ لکھنے لکھانے اور شعر گوئی کے سلسلہ میں مشورہ کبھی کسی سے کیا نہیں تھا —— وحشت اس درجہ بڑھی سر منڈوا دیا۔ جب پڑھنے سے جی اچاٹ ہوتا ورزش کرتا۔ صبح سویرے گھر سے نکل جاتا۔ میلوں ننگے پاؤں گھاس پر دوڑتا کسی بلند جگہ پر کھڑے ہو کر خطابت کی مشق کرتا اور دن بھر اور رات بھر دلی کی سڑکوں پر بھٹکتا پھرتا —— پھر ایک دن ایک نظم کہی۔ عنوان تھا "نقش پا" اور اس نظم کا محرک تھے فیروز شاہ کے کوٹلہ کے کھنڈر ——

یہ نیم خواب گھاس پہ اداس اداس نقش پا
کچل رہا ہے شبنم لباس کی حیات کو

وہ موتیوں کی بارشیں ہوئیں غائب ہوگئیں
جو خاکدان تیرہ پہ برس رہی تھیں رات کو!

یہ نظم میری موجودہ شاعری کا آغاز تھی۔ یہ زمانہ دلّی میں سے
پہنچے جو رات خواب میں ان کے مکان پر
سوئے زمیں پہ آنکھ کھلی آسمان پر
قسم کی شاعری کا تھا۔ استاد حمید دہلوی۔ پنڈت امرناتھ ساحر۔ نواب سائل دہلوی اور استاد بے خود کے شاگردوں کی ٹولیاں، کہیں جامع مسجد کے چوک اور کہیں ایڈورڈ پارک کے لان میں بیٹھی ادبی رسہ کشی میں مصروف نظر آتی تھیں۔ مصرعوں پرتابڑ توڑ گرہ لگانا اور فی البدیہہ شعر کہنا ہی شاعری کی معراج سمجھی جاتی تھی۔ اور شاعری کا موضوع وہی تھا زلف و رخ کی داستان۔ ہجر اور وصال کے قصے۔ عاشق اور رقیب کی کشمکش۔ محبوب کے جور و جفا کا رونا۔ غرض کہ وہی ساکت جامد اردو شاعروں اور شاعری کا ورثہ ہے سب کے حصہ میں آئی تھی اور سب اسی سال خوردہ محبوبہ کی لاش سے لپٹے ہوئے تھے جس کے خط و خال تو کیا نظر آتے اسکے استخواں بھی باقی نہیں رہے تھے —— معلوم ہوتا تھا ان شعرا کی محبت ہوا میں معلق ہے جس پر زمانہ کے گرم و سرد کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کا اپنے معاشرہ سے کوئی واسطہ نہیں اور ان کا اپنے دور کے معاشی اور سیاسی حالات سے کوئی تعلق نہیں۔ اپنی تاریخ اور انسان کی نفسیات سے کوئی ناتا نہیں۔ ان کی شاعری اور شعر کی طرف ان کے اس رویہ کا مجھ پر یقیناً ردِ عمل شعوری نہیں تھا۔ میری نظموں میں محبت کی طرف اس طرح کا رویّہ اس کی دلالت کرتا ہے سے

اور یہ میری محبت بھی تجھے جو ہے عزیز
کل یہ ماضی کے گھنے بوجھ میں دب جائے گی
(موت)

تیرے آنسو مرے داغوں کو نہیں دھو سکتے
تیرے پھولوں کی بہاروں سے مجھے کیا لینا
(محرومی)

تم کہاں ہو مری روح کی روشنی
تم تو کہتی تھیں یہ درد پائندہ ہے
(اندوختہ)

عربک کالج سے بی۔ اے کرنے کے بعد میں ایشیا کی ادارت کے سلسلہ میں میرٹھ چلا گیا۔ ادارت کیساتھ فارسی میں میرٹھ کالج میں داخلہ بھی لے لیا لیکن چار پانچ مہینہ بعد واپس آگیا۔ دلی چھوڑنا میرے لیے بہت مشکل تھا۔ یہاں آکر سپلائی ڈیپارٹمنٹ میں ملازمت کرلی۔ مگر ایک مہینہ بعد اسے بھی چھوڑ دیا اور ریڈیو اسٹیشن پہ ملازم ہوگیا۔ کچھ مدت بعد ریڈیو کی ملازمت بھی چھوٹ گئی۔ میں نے تعلیم کا سلسلہ پھر شروع کرنے کا ارادہ کیا اور ایم۔ اے کے لئے علیگڑھ یونیورسٹی چلا گیا۔ علیگڑھ سے میں پونا آگیا اور فلم کے لئے لکھنے لکھانے کا پیشہ اختیار کر لیا جس سے آجتک بھی متعلق ہوں ——

علیگڑھ چھوڑنے کے بعد سے آج تک کم و بیش بیس سال کی مسافت ہے اس دوران میں اپنی شاعری کے بارے میں خاص طور پر اور اردو شاعری کے بارے میں مجموعی طور پر بہت کچھ سوچا اور جو کچھ لکھا وہ اسی فکر کا نتیجہ ہے۔ اس بیس برس کی مدت میں ہندوستان میں بہت سی تبدیلیاں آئیں۔ اور بہت کچھ ہوا۔ سنہ ۳۰ء سے سنہ ۵۰ء تک آنکھوں نے جو دیکھا اس میں سول نافرمانی۔ عدم تعاون کی تحریک اور دوسری جنگ عظیم بھی ہے۔ کانگریس میں ابتری، اشتراکیت کا مقبول ہونا مسلم لیگ کا وجود میں آنا اور طاقتور جماعت بننا ہے۔ مختلف سیاسی جماعتوں کی سیاسی قلابازیاں اور سنہ ۴۵-۴۶ء کا سیاسی تعطل بھی ہے۔ بنگال کا قحط بھی ہے۔ مذہب کے نام پہ انسانیت کی تباہی اور ایک عظیم ملک کا دو ٹکڑوں میں تقسیم ہونا بھی ہے۔ ان تمام واقعات اور سانحات کو جس طرح اور بہت لوگوں نے دیکھا ہے میں نے بھی دیکھا ہے جس طرح اور بہت سے حساس لوگوں نے محسوس کیا ہوگا اس طرح میں نے بھی محسوس کیا ہے چنانچہ نظم "قلوپطرہ" "خاک و خون" اور جنگ کے بارے میں کئی نظمیں دوسری جنگِ عظیم کا ردِ عمل ہیں۔ نظم ریت کے گھر کا محرک سنہ ۴۵-۴۶ء کا سیاسی تعطل ہے۔ " ایک سوال" کا پس منظر بنگال کا قحط ہے۔ نظم "آزادی کے بعد" اور "پندرہ اگست" "تقسیم ملک کی پیداوار ہیں۔ ان کے علاوہ اور بھی محرکات ہیں جو میری نظموں کا موضوع بنے جن کا تعلق میرے اس قسم کے ذاتی حالات سے ہے جن کا بظاہر کوئی سیاسی یا معاشی پہلو نہیں مگر غمی یا داخلی اور خارجی زندگی ایک دوسرے کے ساتھ اتنی لگی ملی ہے ایک کا اثر دوسری پر ناگزیر ہے۔

یہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں اس شاعری کا محرک کوئی بڑا جذبہ نہیں تھا لیکن شاعری شروع کر دینے کے بعد ایسے کئی مقام آئے جب میں نے بارہا سنجیدگی سے سوچا شعر کیوں کہا جائے؟ اور اپنی شاعری کو اس شاعری کے سامنے رکھ کر دیکھا جو بحیثیت مجموعی کی جاتی رہی ہے۔ جو کچھ ابتک لکھا یا کہا ہے میں اس سے بہت مطمئن نہیں۔ جب کوئی نظم کہتا ہوں وہ مجھے بڑا نیا اور اچھوتا تجربہ معلوم ہوتی ہے۔ مگر نظم کہہ چکنے کے بعد طبیعت بجھ جاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جو کہنا چاہتا تھا وہ پھر رہ گیا ——

جب سے شاعری پر سنجیدگی سے سوچنا شروع کیا ہے مجھے یہ احساس ہوا ہماری شاعری چند چیزوں کا شکار ہو کر رہ گئی ہے۔ ان میں سے ایک رومانیت ہے دوسری غزل۔ یا غالباً رومانیت پوری شاعری پر حاوی ہی اس لیے ہے کہ ہم غزل سے نکل کر نہیں جا سکے۔ غزل کا میدان بہت محدود ہے۔ کسی بھی موضوع کو واضح طور پر بیان کرنے کے لئے دو مصرعے کافی نہیں ہوتے۔ اس حد بندی سے نقصان یہ ہوا نئے نئے موضوعات اور ہیئت کے تجربے نہیں کئے جا سکے اور شاعری میں وہ پھیلاؤ نہیں آسکا جو زندگی میں ہے۔ غزل کسی موضوع پر کھل کر کچھ نہیں کہہ سکتی صرف اس کی طرف اشارے کر سکتی ہے اور کسی موضوع کی طرف صرف اشارہ کافی نہیں ہوتا۔ اس چیز کو ذہن میں رکھ کر میں نے اکثر یہ کوشش کی ہے نظموں میں وہ رسمی رومانیت نہ آئے بلکہ بعض جگہ جان بوجھ کر نظموں میں روکھا پن اور کھرا پن رکھا ہے — یا ایسے مضامین کو نظم کا موضوع چنا ہے جن میں بالکل کسی قسم کی رومانیت نہیں — جیسے "آگہی" "عہد وفا" "میرا نام" "میر ناصر حسین" وغیرہ!

ایک اور ضروری بات اپنی شاعری سے متعلق جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اپنے اظہار کے لئے میں نے نظم کے اسلوب کو چنا ہے۔ جہاں تک نام کا تعلق ہے نظم پہلے بھی موجود تھی مگر میرے خیال کے مطابق وہ نظم صحیح معنوں میں نظم نہیں تھی۔ نظم کسی خیال، تصور، احساس یا موضوع کو اس انداز میں بیان کرنے کا نام ہے کہ اس میں حشو و زوائد نہ ہوں۔ پوری نظم میں کوئی ایسا حصہ نہ ہو جسے اگر نکال کر پھینک دیا جائے تو نظم کے مفہوم پر کوئی اثر نہ پڑے۔ یا کسی قسم کی کمی کا احساس نہ ہو۔ اس شرط پر بیشتر پرانی نظمیں پوری نہیں اترتیں۔ وہ نظمیں اپنے موضوع اور عنوان کے اعتبار سے ضرور نظمیں ہیں مگر دراصل وہ مسلسل غزلیں ہیں۔ ایک ہی مفہوم کے اشعار مسلسل چلے آتے ہیں۔ اور ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے باندھا جاتا ہے۔ اس کا سبب ایک طرف تو اس دور کی شعری فکر ہے۔ قادر الکلام شاعر وہ سمجھا جاتا جو ایک ہی مضمون کو سو رنگ سے باندھے — دوسرے مشاعرے ہیں —

مشاعرے کا کردار یہ ہے کہ جو بات کہی جائے اس طرح کہی جائے فوراً سمجھ میں آجائے — اگر وہ بات فوراً سمجھ میں نہیں آتی اس پر داد نہیں ملے گی اور چونکہ مشاعرے ہماری شاعری کا اہم جزو رہے ہیں اس لئے نظم میں بھی یہ کوشش رہتی تھی جو کچھ کہا جائے وہ دو مصرعوں میں ختم ہو جائے۔ ہر شعر منفرد ہو تا کہ سنتے ہی سمجھ میں آجائے۔ میرے خیال میں یہ دونوں باتیں نظم کے مزاج کے منافی ہیں۔ نظم کا کوئی شعر منفرد نہیں ہوتا۔ وہ اپنے سے پہلے اور اپنے بعد کے شعر سے وابستہ ہوتا ہے۔ بلکہ لفظ نظم کے ساتھ لفظ شعر کا تصور ہی ذہن میں نہیں آنا چاہئے۔ نظم اشعار میں تقسیم نہیں ہوتی بہت سے مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور ہر مصرعہ دوسرے سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس لئے جب تک نظم ختم نہ ہو جائے اس کا سمجھ میں آنا ضروری نہیں — نظم ویسے

بھی سننے کی چیز نہیں پڑھنے کی چیز ہے۔ اگر کوئی نظم چودہ مصرعوں پر مشتمل ہے اور پہلا مصرع آخری مصرع سے اس طرح وابستہ ہے کہ جب تک پہلا ذہن میں نہ ہو اور آخری سنا نہ جائے نظم واضح نہ ہو ایسی نظم کو سن کر کبھی اس کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کرنی چاہیے یہ غلطی ہم کبھی کبھی کر جاتے ہیں اور ایسی نظموں پر بلا وجہ مبہم ہونے کا اعتراض کر بیٹھتے ہیں۔

میں ذاتی طور پر شاعری کی طرف اس رویہ ہی کے خلاف ہوں کہ اس کا اندازہ سنکر لگایا جائے وہ بھی بھرے مجمع میں۔ شعر کو فوراً سمجھنے کے لئے کئی باتوں کا ایک ساتھ خیال رکھنا ضروری ہے۔ پہلا سننے والے کا شعری ذوق بہت تربیت یافتہ ہونا چاہیے۔ دوسرا سننے والے کی ذہنی اور علمی سطح وہی ہونی چاہیے جو شاعر کی ہے اور تیسرے کہ یہ سننے والا اپنے ذہن میں پہلے سے حدود قائم نہ کرے یا کسی قسم کی شرائط نہ لگائے سننے والے کے اندر اگر مندرجہ بالا تین باتوں میں سے کسی ایک کی بھی کمی ہے شعر سنتے ہی فوراً اس کی سمجھ میں نہیں آئے گا۔ شعر کا سب کی سمجھ میں آنا دیسے بھی ضروری نہیں۔ شاعری کا فنونِ لطیفہ میں سب سے اونچا مقام ہے اور ہر شخص کو فنون لطیفہ سے دلچسپی نہیں ہوتی۔

میری نظموں کا بیشتر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔ علامیہ کیا ہے اور شعر میں اس کا استعمال کس طرح ہوتا ہے میں اس تفصیل میں نہیں جاؤنگا۔ صرف اتنا کہونگا علامیہ کی شاعری سیدھی سیدھی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ علامیہ استعمال کرتے وقت شاعر کا رویہ بالکل آمرانہ ہوتا ہے۔ وہ ایک ہی علامیہ کو کبھی ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ معانی میں استعمال کر جاتا ہے دوسرے الفاظ کے بظاہر جو معنے ہوتے ہیں وہ علامیہ کی شاعری میں بدل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر میری نظم "قلوبطرہ"۔ اس نظم کا پسِ منظر دوسری جنگ عظیم ہے۔ لفظ قلوبطرہ کو میں نے نہ اس کے تاریخی پس منظر میں استعمال کیا ہے اور نہ اس کے اپنے معنوں میں۔ قلوبطرہ کے نام سے جو اخلاقی پستی وابستہ ہے یہاں اس تصور کا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ جنگ کے نتائج میں ایک ننگے پن کی افزائش بھی ہے۔ قلوبطرہ کا علامیہ استعمال کر کے اس ننگے پن کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس ایک نام کے ساتھ نظم میں اور بھی کئی نام ہیں جیسے "پرویز" "انطونی" یہ بھی علامیہ ہی کے طور پر استعمال کئے گئے ہیں۔ علامیہ کی شاعری پڑھتے وقت بہت محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ ان لوگوں کے مزاج کو بالکل راس نہیں آتی جن کے لئے شاعری کوئی سنجیدہ چیز نہیں اور جو اسے روا روی میں پڑھنا چاہتے ہیں۔

مری شاعری کا ایک اہم جزو مختصر نظمیں بھی ہیں کئی نقادوں نے ان نظموں کا محرک جاپانی شاعری کو بتایا ہے یا انہیں ان نظموں میں جاپانی شاعری کی جھلک نظر آتی ہے۔ ایسا کیوں ہوا مجھے نہیں معلوم۔ مختصر نظم کہنے کی تحریک

مجھے جہاں سے ملی تھی وہ سادوے کی ایک نظم ہے۔ نظم اس وقت میرے ذہن میں نہیں صرف ایک مصرع

کبھی میرا بھی اک گھر تھا

یاد ہے ۔

یہ چھ سات مصرعوں کی نظم تھی اور تاثر سے بھرپور تھی یا مجھے بھرپور نظر آئی تھی یا محسوس ہوئی تھی۔ ایسی نظمیں خالصتاً احساس کی نظمیں ہوتی ہیں۔ یہ اس قدر مختصر ہوتی ہیں ان میں کسی موضوع کو دخل ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ نظمیں کہنا دراصل اڑتے ہوئے رنگ پکڑنے والی بات ہے۔ مجھے یہ صنف اسی لئے بہت اچھی لگی تھی کہ اس میں تاثر اور احساس بھرپور آتا ہے ___ یہ نظمیں دراصل چھوٹی چھوٹی رنگا رنگ کی تتلیاں جو ہر طرف اڑتی پھرتی ہیں اور جو کبھی پکڑ میں آجاتی ہیں کبھی نہیں آتیں۔

یہاں تک تو تھی میری شاعری کے کچھ محرکات اس کے پس منظر اور بحیثیت مجموعی اس کے کچھ پہلوؤں کا ذکر اب رہ جاتی ان نظموں کے تخلیقی عمل کی بات۔ ان نظموں کا یہ پہلو بھی کچھ وضاحت چاہتا ہے۔ مجھے دوسروں کے تخلیقی عمل کے بارے میں کوئی علم نہیں۔ جہاں تک میری بات ہے یہ میرے لئے کوئی میکانکی عمل نہیں۔ میں نظم کہنے کے معاملہ میں بہت سست رہا ہوں۔ عام طور پر پہلے ایک موضوع ذہن میں آتا ہے۔ یہ موضوع اکثر اتنا مبہم ہوتا ہے میں اس کی شکل بھی نہیں پہچان سکتا۔ دراصل اس کی کوئی شکل ہوتی بھی نہیں۔ میری شاعری احساس کی شاعری ہے۔ میں اس موضوع کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ اگر یہ موضوع اپنا احساس میرے ذہن اور میرے رگ و پے میں نہیں چھوڑتا نظم کی صورت اختیار نہیں کرتا۔ لیکن اگر احساس کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا احساس بن جاتا ہے تو پھر اسے نظم کی صورت دینے کیلئے مناسب الفاظ اور موزوں بحر کی تلاش ہوتی ہے۔ اس تلاش میں نہ کوئی وقت کا تعین ہوتا ہے اور نہ اس کی کوئی جامد شکل ہوتی ہے۔ یہ تخلیقی عمل ایک بکھری سی چیز ہوتی ہے۔ میرے ذہن میں اس کی مثال قوس قزح کی سی ہے۔ جس طرح قوس قزح تھوڑی دیر کے لئے نمایاں ہوتی ہے اور اس میں بہت سے رنگ ہوتے ہیں اور یہ رنگ ایک دوسرے سے اتنے گھلے ملے ہوتے ہیں انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا اسی طرح نظم جب تخلیقی منزل میں ہوتی ہے اس کی مثال بھی قوس قزح کی سی ہوتی ہے۔ کبھی نظم کا مرکزی خیال اجاگر ہوتا ہے کبھی محض ایک تصویر۔ کبھی اس تصویر کی کوئی حرکت کبھی نظم کا ہیولٰے۔

میں نے مختصر نظمیں کبھی پلان کر کے نہیں کہیں ہمیشہ چلتے پھرتے کہی ہیں۔ اسکے برعکس طویل نظمیں ہمیشہ پلان کر کے کہی ہیں۔ نظم "ایک لڑکا" پہلی بار میں نے موضوع کے طور پر محسوس نہیں کی تھی۔ تصویری شکل میں دیکھی تھی۔ مجھے اپنے بچپن کا ایک واقعہ ہمیشہ یاد رہا ہے اور یہ واقعہ ہی اس نظم کا محرک ہے۔ ہم ایک گاؤں سے منتقل ہو کر دوسرے گاؤں جا رہے تھے۔ اس وقت میری عمر تین چار سال کی ہوگی۔ ہمارا سامان ایک

بیل گاڑی پر لادا جا رہا تھا اور میں اس گاڑی کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا۔ میرے چہرے پر کرب اور بے بسی تھی اسلئے کہ میں اس گاؤں کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا۔ کیوں ؟ یہ بات میں اس وقت نہیں سمجھتا تھا اب سمجھتا ہوں۔ وہاں بڑے بڑے باغ تھے۔ باغوں میں کھلیان پڑے تھے۔ کوئلیں کوکتی تھیں پپیہے بولتے تھے۔ وہاں جو ہڑ تھے۔ جو ہڑوں میں نیلوفر اور کنول کھلتے تھے۔ وہاں کھیتوں میں ہرنوں کی ڈاریں کلیلیں کرتی نظر آتی تھیں۔ وہاں وہ سب تھا جو مجھے ذہنی طور پر پسند ہے مگر وہ معصوم لڑکا اس گاڑی کو روک نہیں سکا۔ میں اس گاڑی میں بیٹھ کر آگے چلا گیا مگر وہ لڑکا وہیں کھڑا رہ گیا۔ پھر اسکے بعد اس لڑکے کو میں نے اکثر اپنے گرد و پیش پایا۔ یہ لڑکا جس کے اختیار میں کچھ بھی نہیں تھا مگر جو آزاد تھا یا آزاد رہنا چاہتا تھا جس کی فطرت اور نیچر دونوں ایک دوسرے سے قریب تھیں۔ جو معصومیت اور سچائی اور کھرے پن کا علامیہ تھا۔ جو ملوث نہیں تھا کسی کدورت سے بھی۔

وقت کے ساتھ اس لڑکے کی تصویر میرے ذہن سے محو ہوگئی ـــــ میں دنیا کی کشمکش میں کھو گیا اور شاعر بن گیا۔ پھر ایک بار میرے ذہن میں خیال آیا میں ایک نظم کہوں جس میں اپنے نام کا استعمال کر دوں۔ بظاہر یہ لڑکا اور اپنے نام کا استعمال والا احساس دونوں ایک دوسرے سے الگ ہیں مگر دراصل ایک ہیں۔ وہ لڑکا جس کی تصویر کبھی میرے ذہن میں تھی اس کا نام اخترالایمان ہے۔ احساس کی اس دوسری منزل کے بعد مجھے اس لڑکے کا جگہ جگہ سفر یاد آیا۔ یہ لڑکا خانہ بدوش تھا۔ کوئی اس کا مستقل گھر نہیں تھا۔ اس کے پاس مناسب اسباب معیشت نہیں تھے۔ اس کا کوئی مستقبل نہیں تھا۔ مجھے اس لڑکے سے ہمدردی ہوگئی۔ یہ ہمدردی دراصل مجھے اپنے سے تھی مگر چونکہ میں نے اپنے کو اس لڑکے سے الگ کر لیا تھا اس لئے میری شخصیت دب گئی اس لڑکے کی شخصیت ابھر آئی۔ تخلیقی عمل کی چوتھی منزل یہ تھی میں نے غیر شعوری طور پر اس لڑکے کو اپنا ہیرو بنا لیا۔ مجھے اس لڑکے کے دکھوں اور پریشانیوں سے ہمدردی ہوگئی مجھے یہ بھی معلوم تھا وہ موضوع ہے۔ میں نے اس لڑکے کی شخصیت کو روشن کرنا چاہا۔ اور "ایک لڑکا" ضمیر انسانیت کا علامیہ بن گیا۔ یہ سب خیالات اور احساسات ایک ہی ساتھ ذہن میں نہیں آئے ایک ایک کر کے آئے۔ اور پھر میں انھیں بھول گیا۔ ایک سال گزر گیا۔ دو سال۔ تین سال۔ چار سال ـــــ توس قزح کے سب رنگ غائب ہو گئے۔ پھر ایک دن ـــــ رات کے ایک بجے کے قریب میری آنکھ کھل گئی ـــــ ذہن میں ایک مصرع گونج رہا تھا ؎

یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو ؟ مجھے معلوم تھا یہ لڑکا کون ہے ؟ مگر یہ مجھ سے اس قسم کی بازپرس کیوں کر رہا ہے ؟ مجھ سے میرے اعمال کا حساب کیوں مانگ رہا ہے ؟ اب ذہن کا شعوری

فعل شروع ہوا۔ معاشرہ کی اخلاقی قدروں میں تضاد — معشیت کے لئے جد وجہد اور قدم قدم پر
برائیوں کے ساتھ تعاون مذہب کی اندرونی اور بیرونی شکل ذہن اپنے اعمال کا حساب دینے لگا اور محتسب
یہ لڑکا تھا — یہ لڑکا جسے میں برسوں سے جانتا تھا — اختر الایمان کی شخصیت دو حصوں میں تقسیم
ہو گئی تھی۔ ایک یہ لڑکا جو معصوم تھا اور دوسرا وہ جس نے دنیا کے ساتھ سمجھوتہ کر لیا تھا — میں نے نظم
نظم کا پہلا بند لکھا اور سو گیا —

جب موضوع کا تعین ہو جاتا ہے نظم کا احساس بھی گرفت میں آجاتا ہے اور وقت کے گزرنے سے
اس احساس کی شدت میں کوئی کمی نہیں آئی —

یادوں کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ میری ہر طویل نظم کے ساتھ اسی قسم کا کوئی نہ کوئی واقعہ وابستہ ہے۔
بلکہ خود میری شاعری میرے لئے ایک واقعہ ہے — بعض احباب اسے سانحہ بھی کہتے ہیں — ٭

عزیز حامد مدنی

دانشِ حاضر کے سواد میں

"THE SEEDS, THAT ONCE WE WERE, TAKE FLIGHT AND FLY
WINNOWED TO EARTH, — OR WHIRLED ALONG THE SKY
NOT LOST BUT DISUNITED. LIFE LIVES ON,
IT IS THE LIVES, THE LIVES, THE LIVES, THAT DIE —
OH, SCIENCE, LIFT ALOUD THY VOICE THAT THRILLS
THE PULSE OF FEAR AND THROUGH THE CONSCIENCE THRILLS
THRILLS THROUGH THE CONSCIENCE THE NEWS OF PEACE
HOW BEAUTIFUL ARE THY FEET ON THE HILLS"?

— LUCRETIUS —

"وہ بیج' جو کبھی ہم تھے' سرگرم سفر ہو کر زمین کی سمت بکھر گئے یا آسمان میں چکر کاٹتے رہے۔
—— اجزا ہیں بٹ گئے لیکن گم نہیں ہوئے۔ زندگی جیے جاتی ہے۔
وہ تو زندگیاں ہیں' زندگیاں' زندگیاں' جن کا نصیب موت ہے۔
اے سائنس کی دیوی اپنی اس آواز کو بلند آہنگ کر جو'
خوف کی نبض کو ساکت کر دیتی ہے' شعور کو جگاتی ہے' اور ضمیر انسانی کو سکون کا مژدہ سناتی ہے۔
ٹیلوں پر تیرا خرام کتنا خوبصورت ہے؟"

اردو کے جدید ادب کی بہت آشفتہ حال روح بے سکون کے دو حرف' کوئی آہستہ خرام لے'
کوئی خواب آور آہنگ اس میں نہیں ملتا۔ جدید فکر' ظاہر و باطن میں ایک سیل بے کراں ہے۔ اس

سیل میں سیاسی، نفسیاتی، جنسی، علامتی، غیر علامتی، ــــ بلاخیز موجوں کا دیوانہ پن ہے۔ کھلے خزانے
پہ سیل بے کراں اپنے ضدی۔ منہ زور۔ سرکش دھاروں کی رو میں عہدِ عتیق کے بنائے ہوئے نخبہ جائے گیا۔
جب اس سیل کی ایک گردش پوری ہوگئی تو شعور وجدان نے ایک نئے اضطراب میں ڈھلنا شروع کیا ــــ
یہ اضطراب ہنوز ایک ناآفریدہ جنگ اور کچے امن کے درمیان معلق برزخ میں پل رہا ہے۔ انسان کی ہمت
جستجو، کامیابی، محبت اور آرزو کی سبز گل ایک اتفاقی حادثے کی بے مایہ چنگاری سے بھی جل سکتی ہے ــــ
ــــ آج آدمی سوچ رہا ہے کہ اس کا معاشرہ، یہ جیتی جاگتی ہزار شیوہ دنیا؛ اس کی ذات خود وجود۔ وقت
بے کنارے کے سواد پیدائی ہیں۔ کوئی مفہوم بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ اگر عافیت، زندگی، اعتبار۔ کوئی اضافی، صفات
ہیں تو ان کا علاقہ کن قدروں سے ہے؛ اگر وجود اپنی شہادت کیلئے کسی منفی جادے کی تلاش میں ہے تو وہ کیا ہوگا؛
شعر و ادب میں زندگی کا یہ اضطراب کہیں ایک سوال کی صورت میں کہیں ایک ہمت جواب کے لباس میں
اور کہیں محض ایک طلسم پیچ و تاب کی حیثیت سے نمایاں ہے ــــ گویائی نے نوحہ جاں کی صورت اختیار کر لی
ہے سکوت نے ضبط سرتابی کی چادر اوڑھ لی ہے ــــ جدید ادب میں بھی دل کی اداسی نے گھر کر لیا ہے امید
کے بخیت دیئے کو وہی دل کی پرانی سرائے کا عاجز طاق ملا ہے ــــ

سچ پوچھئے تو نئے ادب کے اٹھائے ہوئے سوالات اتنے الگ ان کے متعلقات اتنے پیچیدہ۔ انکی
زبان اتنی اجنبی ہے کہ وہ اپنے مفہوم کی پوری ادائیگی کے لئے ایک نیا شعور، یا تاریخ کا ایک نیا رویہ چاہتے ہیں،
ــــ بیسوی صدی عیسوی۔ سخن گسترانہ باتوں کی صدی ہے بیاباں کی تاریکی میں اس کا گنج فکر الگ اس کے
خضر الگ، اس کے آب بقا کی تاثیر الگ ہے۔ اس صدی میں جو کچھ سوچا گیا ہے۔ وہ عہدِ پیشیں سے سوائے
ایک منکرانہ ربط کے، یا متقابل رویہ کے؛ اور کوئی دوسرا تعلق ہی نہیں رکھتا ــــ آج کا آدمی نیا ہے۔ اس کے
آداب و اطوار۔ اس کی تعلیم و تربیت اس کی تہذیب و ثقافت کا راستہ جدا ہے۔ زمانہ حال کے اس الگ وجود
کو عارف و عامی۔ روحِ عصر بھی کہتے ہیں؛ بات یہ کہ وہ لوگ جن کی فکر نے زندگی کو نئے پیمانے دیئے ہیں علم کے
ایسے شعبوں سے متعلق تھے، جو روزانہ زندگی کے برتاؤ میں۔ میز اور کرسی؛ یا چائے کی پیالی کی طرح سامنے
نہیں آتے؛ آج کے ادب کی سرحد جن رقیبوں اور حریفوں کی سرحد سے مل رہی ہے وہاں ایک بہت گہری دھند
چھائی ہوئی ہے اس گہری دھند میں زندگی کی تلاش ہزار شیوہ جاری ہے۔ اس دھند میں بسنے والے علم و ایجاد
کی دنیا کے لوگ ہیں۔ بر سرِ ان کا کام سامنے نہیں آتا؛ مگر جب ان کی جستجو کسی ایک منزل پر پہنچ جاتی ہے
تو معاشرہ میں تہذیب میں۔ زندگی کے سیاسی اور سماجی تصوّر میں۔ ایک حیرت انگیز تغیر آجاتا ہے ــــ
یہ دور اسی قلیم تغیر کا حصہ ہے۔ چونکہ اکثر و بیشتر خارجی علامتیں مغربی ہیں اس لئے بعض لوگ ساری جدیدیکرہ

کو خالص مغربی کہنے لگے ہیں۔ ہوتا بھی یہی ہے کہ جب سیاسی طاقتیں اپنے تدبر سے، معاشرے کی تنظیم میں حصہ لیں تو ان کا سکہ اور ان کی مہر، سند ہو جاتی ہے۔ مگر ساری جدید فکر میں مشرقی فکر کی کتنی ہی شاخیں جاکر ملیں ہیں ویسے بھی اس بین قومی، شعوری، سائنٹیفک عہد میں۔ ان جغرافیائی حدود میں رہ کر سوچنا — انسان کی تباہی اور ہلاکت کا باعث بھی ہو سکتا ہے۔ دیکھئے تو سائنس اور ٹیکنولوجی نے اپنا منتر کسی اونچی گوت کے برہمن کے لئے مخصوص نہیں کیا، سائنس نے کسی ایک قبیلہ کی فرمائش پوری نہیں کی — اس میدان میں تھپیڑ خوباں سے جی جلنے — والی کاوش کچھ نہ کچھ ہمارے یہاں بھی ہوتی ہی رہی۔ ذہن انسانی نہ جانے کتنے موڑ کاٹ کر، اس منزل پر پہنچا ہے! معاشرہ کے ایک نہایت سنجیدہ روشن قیاس مفکر نے انسانی فکر کی اس منزل کو جسے ہم سائنٹیفک عہد کہتے ہیں اپنی کتاب GOLDEN BOUGH کے باب آخریں میں خوب سمجھایا ہے۔ فریزر کہتا ہے کہ زندگی اپنی تعبیر کی خاطر، نہایت نرم و نازک جال بنا کرتی ہے تاکہ انسانی ذہن اپنی تنہائی میں اپنے آپ سے بلند تر خیال کا سہارا لے سکے۔ اولین دور میں یہ تار عنکبوت اہرامی سیاہیوں میں ڈوب دے کر نکلا ہوا۔ ایک سیاہ دھاگا تھا۔ یہ مار سیاہ کی سی ڈوری، پیچ در پیچ، بڑی دور تک نظر آتی ہے اسے علم انسانیات کے ماہر جادو کے عہد کی علامت سمجھتے ہیں۔ جادو کے عہد میں اساطیر، علم الاصنام افسوں، طلسم نے کچھ قدریں، کچھ اشارے کچھ مفہوم بنا رکھے تھے۔ جو زندگی کی تفسیر کے کام آتے تھے۔ اس سیاہ ڈور پر ایک اور گرہ لگا کر، ایک سرخ ڈور شروع ہوتی ہے۔ یہ ڈور مذہب کی ہے۔ مذاہب عالم نے تہذیب و ثقافت کو تاریخ کی دوسری منزل پر جو سہارا دیا ہے اس کی تفصیلی داستان ہم سب تک پہنچی ہے۔ زندگی کی ساری فضا پر اب بھی کہیں کہیں، سرخ و سیاہ ڈور کا جال نظر آتا ہے۔ جہاں یہ دونوں رنگ ختم ہو جاتے ہیں وہیں سے — ایک نہایت نرم و نازک، دودھیائی دوشیزہ دھاگا، ذہن انسانی کی آگہی اور ادراک کی علامت بن کر آگے چلتا ہے۔

— یہ دور اسی، دودھیائی دوشیزہ، سفید تار کے جال کا دور ہے۔ اس دور سے، معلومات، خبر، تجربات، حقیقت کی پرکھ کے دائروں میں آگہی و ادراک کا مقفل دروازہ کھل رہا ہے۔ اس دور تک میں کون کون سے کر آیا تھا، طلسم و افسوں کی تاریکی کو کس روشنی نے مٹا دیا۔ مذہب و دین کی کاوشوں کو احترام سجدہ کر کے کون آگے بڑھ گیا یہ بھی کوئی چھپی ہوئی بات نہیں ہے۔ خیر تو یہ جدید فکر اندر سے تہذیب کو بدل چکی ہے۔ اس نے معاشرے کے پرانے اصول رد کر دیئے ہیں۔ کئی چیزیں جنھیں مصنوعات میں داخل کر دیا گیا تھا، سامنے کھڑے ہو کر سوال کر رہی ہیں اور جو کچھ ہو ایک بات تو تعین کی حد تک آگئی ہے کہ انسانی زندگی کے مختلف تقاضے محض پیچیدہ سوالات کے انتشار میں کھو کر نہیں رہ سکتے۔

ادب روح عصر کا لب گویا ہے۔ مگر ادیب ماہر نفسیات نہیں ہوتا، سیاسی مفکر نہیں ہوتا، رہبر نہیں ہوتا،

صرف نہیں ہوتا' وہ زندگی کی مایوسیوں کو اس کی سرخوشی کو ایک پکی آب کو ایک اپنی زندگی کا حصہ سمجھ کر وہی دبی
زبان میں کچھ نہ کچھ کہتا رہتا ہے۔ یہ کہہ جانے کی مجبوری اس کی مقدر ہے۔ یہ اس کی سزا بھی اور جزا بھی۔ شعر میں
سب سے گہرے دکھ اور سب سے گہری سرخوشی کا انکشاف ہوتا ہے۔ دل کی زرخیز مٹی میں پڑے ہوئے کسی بیج سے
پھوٹتی ہوئی شاخِ گل سے شاعر کے سر کا تاج بھی بنتا ہے۔ کفن کی چادر بھی۔

بات ہو رہی تھی جدید فکر کی جو شعر و ادب میں بھی مختلف استعاروں مختلف تشبیہوں مختلف علامتوں کیساتھ
آتی ہے۔ یہ جدید فکر کوئی ایک دن کا کام نہیں ہے۔ انیسوی صدی کے سخت گیر نظام نے جب اپنا وقت پورا کر لیا
اور اس کا شیرازہ منتشر ہونے لگا تو زندگی کے مختلف شعبوں کو ایک عظیم فکری انقلاب نے متاثر کرنا شروع کیا۔ پارینہ
مسلمات پارہ پارہ ہو گئے۔ قصہ بنیادی سرشت زندگی کی تعبیر کا تھا۔ ان سیاسی اور سماجی رجحانات کے علاوہ
جنہوں نے پورے معاشرے کو تبدیل کر دیا ہے۔ جس فکری انقلاب نے دانشِ حاضر کو ایک اپنا نام دیا' وہ بھی سائنس
کی دنیا سے متعلق تھی۔ حال فکر یہ تھا کہ مادہ کے بجائے توانائی اصل حیات ہے۔ یہ زندگی کی علت نمائی ہے۔ اور
کائنات کی حقیقتِ کبریٰ ہے۔ مادہ کو توانائی میں تبدیل کر دینا ہر چند کہ دور کی بات تھی مگر اس نظریہ نے مادہ کے
پرانے تصور اور اس کے تحفظ کے اصولوں پر ایک ضرب لگائی۔ دریافت کرنے والوں نے دریافت کیا کہ توانائی
کا بہاؤ کسی یکساں جزر و مد کی سی کیفیت میں نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ذرات جوہر سے فوارہ کی دھار کی طرح اچھل پڑتی
ہے۔ جوہر ہماری صدی کا نوزائیدہ بچہ ایسی بال ہٹ لے کر پیدا ہوا ہے کہ خود ماہر طبیعات کے قابو میں نہیں آ رہا
ہے۔ اب تو اس ایک ذرہ جوہر میں ایک پورا نظام شمسی بسا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مختلف ماہر طبیعات کے انکشافات
نے جہاں فطرت کے رازوں کو ٹٹولا ہے وہاں معاشرے کیلئے کچھ الجھنیں بھی پیدا ہو گئیں ہیں۔ ایڈوینسل لے کر
آئن سٹائن تو طبیعاتی مساوات کے معصوم ٹکڑے لکھتا گیا۔ مگر وہ خود بھی اس تغیر کا اندازہ نہیں لگا سکا جو اس کے
بعد ہماری دنیا میں ہو رہا ہے یا ہونے والا ہے' بظاہر کتابت میں یہ مساوات کہ (الف = ب ج^2) $E = MC^2$ ۔
کس قدر آسان ہے مگر اس کی ایک عملی صورت ہیروشیما کی تباہی کا باعث ہوئی۔ یہیں سے جدید دنیا میں سیاسی
فکر کی حد شروع ہو جاتی ہے کہ آخر وہ کونسا نظام ہوگا کہ جس میں تخلیق اور جستجو کی کاوشوں کو ہلاکت کا آلہ کار نہیں
بنایا جائیگا۔ کیا کوئی فرد محض ایک صفر مقام پر۔ صفر رقم سے' ایک صفر مقصد کے لئے۔ تخلیق اور ایجاد کو دنیا
کے لوگوں سے بے نیاز ہو کر' اپنے مفاد کیلئے مخصوص کر سکتا ہے۔ جوہری ذرات کی طاقت سے لیکر سیاسی
نظام کے بنیادی اصولوں تک آدمی کی فکر کا میدان ہے۔ کبھی فکر اس تاریک گوشے سے چل کر خانہ بہ خانہ تجزیہ کرتی ہوئی
— ایک تازہ افق کی نئی روشنی کو چھوتی ہے۔ کبھی زنبیل سے پھسل کر کسی ایسی کھائی میں گر جاتی ہے کہ جسے کسی
زنبیل کے سہارے نہیں نکالا جا سکتا۔ آج ہر شعبے کی فکر دوسرے شعبے سے مل رہی ہے۔ یہ سب تغیرات آدمی پر جو تہذیب کی ملکیت
کا مظہر ہے' اثر انداز ہیں۔ سکے معاشرے میں خوف و ہراس کے انکار پیدا کر رہے ہیں۔ ادب بھی زندگی کے انہیں چشموں سے سیراب ہوتا

ہے جب یہ چشمے زہر آلودہ ہونے لگتے ہیں تو ادب کے ہونٹوں پر بھی نیل نمودار ہو جاتا ہے۔

داناؤں نے لکھا ہے کہ انسان کا جسم خود اپنی جگہ فکر و آگہی کا ایک زندہ آلہ ہے۔ آگہی لازمۂ وجود ہے۔ یہ دماغ کی کیمیائی خصوصیت ہے کہ وہ حیاتی دائرے میں یا فکری دائرے میں اپنے اندر جذب ہوتے ہوئے تاثرات کو منتقل کرے۔ بالکل اسی طرح معاشرہ کا وجود تنظیم و ترتیب تہذیب و ثقافت کی اعلیٰ قدروں کی آگہی کے بغیر امکان میں نہیں ہے۔ سائنس کا وہ دودھیائی دوشیزہ نار جو ذہن انسانی کی علامت بن کر، نرم و نازک جال بن بیٹھے۔ صرف ایسے معاشرے میں پنپ سکتا ہے، جہاں زہریلا دھواں اسے کثیف نہ کر سکے۔ اس دور میں فضا کو روشن اور صاف رکھنا، سیاست، حکومت اور تدبر ریاست کا کام ہے۔ آئین جہاں بانی کا موضوع ہے، اس سواد میں سر بکف پہنچ کر دوسروں کو ٹوکنا بھی بڑے جیالے اور دلیر مفکرین کے بس کی بات ہے۔ فکر کی اس شاخ سے۔۔ شعر و ادب، آرٹ موسیقی، فنون لطیفہ کے چھوٹے بڑے منجھلے شعبوں سے براہ راست کوئی تعلق بھی نہیں ہے۔ مگر ہر شاعر یا ادیب، مصور و موسیقار، اس فضا کے اندھیرے اجالے کو اپنے خون کی گردشوں میں حل ہوتا ہوا پاتا ہے۔ اس کی بینائی و بینش کے راستے میں گہن کی ساعتیں آرہی ہیں۔ اور یہ ساری چیزیں بغیر کسی شعوری کوشش کے اس کے شعور کا ایک جزو لاینفک بن رہی ہیں۔ جدید فکر کی فضا میں سائنس ٹیکنولوجی کی دنیا، اور شعر و ادب کا ماحول کوئی الگ الگ چیزیں نہیں رہ گئی ہیں۔ شعری وجدان میں اتنی سکت ہونی چاہیے کہ وہ ان چیزوں کو اپنے اندر سمیٹ سکے۔ ادب کی یہ ہمہ گیری اور وسعت کوئی نئی بات بھی نہیں ہے —— لیونارڈو ڈاونسی اور گیٹے —— کے لئے علم و ادراک کا وہ دائرہ جو دوسرے شعبوں کی حد کوئی اجنبی نہیں تھا، فردوسی نے پوری پیچ جنگ کے ادراک کے بعد، ایران کی تہذیب پیشیں میں —— پیکار کا شعوری نقش کھینچا ہے۔ تصوف کی بے شمار اصطلاحیں، جسم کی ساخت کی اصطلاحوں اور علم طب سے ماخوذ ہیں۔ اردو کے قصائد میں نظام سیارگاں کا ادراک —— بینائے کواکب کی زبان سے کچھ اتنا الگ نہیں ہے۔ بات یہ ہے کہ جب تہذیبیں کسی نقطۂ عروج پر پہنچ کر بالغ ہو جاتی ہیں تو اس کے مختلف دائروں میں آباد ذہن، ایک دوسرے سے محرمانہ ہم نفسی کی خواہاں ہوتی ہیں۔ اس لئے شاعر کے وجدان کو ایک ماہر نفسیات کے وجدان سے بالکل بیگانہ سمجھنا غلط ہے۔ ان دونوں کے درمیان کوئی فاصل عائد کرنا چشم بینا کی نفی کرنا ہے یہ البتہ بات بڑی حد تک درست ہے کہ ان دونوں کا انداز خرام الگ الگ ہوتا ہے۔

شعری وجدان اپنے وسیلۂ اظہار کے لئے ایک صورت ایک ہیئت ایک شکل ایک تصور کا محتاج ہے۔ اس سے باہر اگر اس کی دنیا ہوتی بھی ہے تو ادیب کی حیاتی زندگی کا وہ حصہ ہوتی ہے۔ جو اس کے سکوت پردہ دار میں ہمیشہ کے لئے ایک ابدی نیند سوتی رہتی ہے۔ اس کا جگانا فتنۂ قیامت جگانا ہے۔ شعر کی وہ ظاہری شکل جو

الفاظ، محاورے، تشبیہہ، استعارے، علامت اور اینچ پینچ ہے، فقرہ کا وہ سرمایہ ہے جو ذرا سی الٹی سیدھی
تاجرانہ چالاکی سے خلاقانہ فنکاری تک صرف میں آتا رہتا ہے۔ جدید ادب میں یہ سرمایہ کہاں اور کس طرح لگا ہے۔ خلاق فنکار
اسے کیسے صرف کرتا ہے یا وہ بدنصیب جو اسے خلاقانہ طریقہ سے استعمال کرنے کی سعی میں کھپت ہو جاتے ہیں، ان
چیزوں کو کیونکر برتتے ہیں، ادب کی ایک چوتھائی تاریخ اسی کی داستان ہے۔ آج تو آنکھیں یہ بھی دیکھ رہی ہیں کہ
روح سخن اور پیرایۂ سخن اپنے مرکزِ اتصال سے دور ہٹتی جا رہی ہیں پہلے اصنافِ سخن کے مختلف پیرائے ایک اپنی
کشش رکھتے تھے الفاظ کے خوبصورت زاویوں سے ایک عبارت کی چوکھٹ بن جاتی تھی، مگر آج شاعری ذہن کی
کیفیت اور روح کا اضطراب ہوتے ہوئے بھی جیسے کسی مجذوب کی بڑ ہوتی جا رہی ہے لوگوں نے اس کو نظامِ حواس کا
کوئی ایسا قطعہ قرار دینا شروع کر دیا ہے جو سارے آدابِ تحریر سے بے نیاز ہو۔ الہامی کیفیت کا یہ رمز، کہ شاعری
وجدان کی وہ ان دیکھی رتیاں ہیں جو خاص ذہنوں کا وزن بڑھاتی ہیں۔ یہ سمجھنا بھی کچھ اتنا مشکل نہ تھا اگر کوئی ثبوت
بھی ہوتا۔ لوگ سمجھنے لگے ہیں کہ شعر کی کوئی آشنا ہیئت مختلف اصنافِ سخن میں سے ہو ہی نہیں سکتی۔ شعری وجدان
ابیات کے خول کو توڑ کر آہنگ کے گردابوں میں، تصور کے برقی پاروں میں شش جہت میں بسنا چاہتا ہے۔ ہر دور
میں جب تغیر پارینہ اصولوں کی نفی کرتا ہے۔ تو سخن آشنا کی خیانت کا دھڑکا لگا رہتا ہے، اس لئے بڑے ادیب
زبان و بیان کے اسالیب میں مختلف راہیں نکالنے کے بعد بھی اجداد کا نام اپنے شجرہ نسب سے نہیں کاٹ سکتے۔ تبدیلیٔ
ہیئت کو شاعری کے اندرونی آہنگ کو صوتی تناسب کو الفاظ کے درست برتاؤ کو تلفظ کی صحیح مخرج کو جو موسیقی
کی تعلیم کا ایک حصہ ہے ہرگز مجروح نہیں کیا جا سکتا۔ شعر، وہ بنیادی عنصر جو صاحبانِ ذوق کو اپنی طرف کھینچتا
ہے، حافظ، غالب، اقبال کے کلام سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ کسی بچھڑے ہوئے مجہول یا ساقط، اسلوب پر ختم نہیں
ہو سکتا، بلکہ نئے شعری محاورے کی اجنبیت، خود اس بات کی دلیل کہ اس کی تخلیق کا ضامن معاشرہ کا بطن ہے
اور وہ اس بطن کی تاریخ سے الگ نہیں ہے —— شعر ایک نوع کی سرتابی ہے اور سرتو احساس و فکر کی
دنیا میں ایک نئی تلاش ہے۔ وہ اس موڑ کو کاٹ کر گزرتا ہے جو اجداد سے رہ گیا تھا۔ وہ چیزوں کو، بالکل بے نقاب
اپنی معصوم، اصلیت میں دیکھنے کی سعی ہے اس لئے اس کا اجنبی ہونا لازمی ہے، مگر اس میں غریب شہر سخنہائے
گفتنی دارد، والی اجنبیت ہونی چاہیے —— شاعری عافیت کی بدترین دشمن ہوتی ہے۔ ذاتی عافیت کی بھی
اور معاشرے کی قبول شدہ روایتی عافیت کی بھی —— آدمی نے جو گھروندے بنا رکھے ہیں جہاں صندلی کے
کنارے کاموں کی نرمیوں میں سکون کے لمحات بسر ہو جاتے ہیں، ان بستیوں میں جہاں روایت، اخلاق، چوب
محتسب پاسبانی کرتے ہیں۔ جہاں دن کے کاروباری اجالے ہیں اس کے خوابوں کی پریاں آسمانوں سے نہیں
اتر سکتیں —— ان تمام بستیوں میں جہاں زندگی کا سارا برگ و ساز، ضروریاتِ ہوس کے لئے صرف ہوتا ہے۔

جہاں نغمہ بانوں کی تحویل میں آزادی کی پابند راہیں نکلتی ہیں' ان روایتی حصاروں میں جن کو آدمی حقیقتِ کبریٰ سمجھتا ہے۔ ایک طنبورِ خستگاں لیکر ـــــ کسی شاعر کا ـــ فصیلِ شہر کے کنارے پہنچنا' دوسروں کی نیندیں حرام کرنا ہے ـــ شہریت قبول کرنے کے اولین دور میں شاعر اپنی مٹھیوں میں بھر کر شکست و ریخت کے بیج چھڑکتا ہے ـــ کس قدر تخریبی عمل ہے' اس لئے دنیا کے بڑے دانشوروں نے اسے بستی میں قدم رکھنے سے منع کیا ہے۔ یہ بھی اسکے مزاج کا ایک فطری فعل ہے مگر تہذیب اپنے نیک و بد کے قوانین میں معاشرہ اپنی تنظیم و عافیت میں' ایک اکتسابی عمل ہے۔ اس کی بستگی' خیر کی حامل ہے ـــ اس دائرے میں قدم رکھتے ہی اسکے پردۂ ساز میں چھپے ہوئے آہنگ میں زمانۂ حال کے پرآشوب ماحول کا دکھ آجاتا ہے اس کے ساز کی آواز آدمی کے اندر چھپی ہوئی روح سرکشی کو بیدار کرتی ہے۔ درد کی منزلوں کو طے کرتی ہے ـــ شاعر دنیا کو ایک خواب کی سرخوشی تک پہنچانے کی کوشش کرنا اس کا آہنگ کن کانوں تک پہنچتا ہے۔ کون اسے سن کر جاگ اٹھتا ہے کون کانوں میں روئی ٹھونس لیتا ہے۔ اس کی خبر کسی کو نہیں ہے۔ مگر حرف و آہنگ کا یہ شعبدہ ہے کہ وہ داشتۂ ہر لب' آوارۂ ہر گوش ہو جاتی ہے ـــ اسکے ساز کی آوازیں کبھی شکستہ مسافروں کے خستہ پا گروہ اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں کبھی کسی دانائے راز کا سایہ اس کے ساز پر پڑتا ہے۔ کبھی رات کی نیم تاریکی میں کوئی پڑوس لڑکی نانِ جویں اور کوزۂ آب پہنچانے کے بہانے اس کے زمزمہ کو اپنے آنسوؤں کی سلک گہر بار دے جاتی ہے۔ ع

میں جو بولا ـــ کہا ـ کہ یہ آواز

اُسی خانہ خراب کی سی ہے

ایک ایسے دور میں جب سائنس روشنی کی رفتار کے ہم قدم ہونے کی سعی میں ہے۔ جب فلسفہ خود سائنس کی بنائی ہوئی حقیقتوں کی بنیاد پر اپنے اصطلاحوں کو بدلنے کی فکر میں ہے۔ جب صنعتی ماحول۔ زندگی کو اپنے اصولوں کی پابندی کا اسیر کرنے کو ہے۔ شاعر کا کام زمانۂ حال کے اضطراب کو اپنی روح کے اضطراب کو' زندگی کے کیف و کم کو ایک دوام دینے کا رہ گیا ہے۔ ایک غیر منطقی فضا کے فطری فعل سے ایک ہوش و گوش کی دنیا تک' ایک اکتساب کے دائرے تک پہنچنے میں شاعر نے اپنے کرب کا حجم بڑھا لیا ہے۔ اس کی دنیا شعوری بھی ہے اور نامعلوم بھی ہے ـــ فردا یا غمِ فردا اس' ابدی جال' میں گرفتار رہیں۔ مختلف سمتوں کی موج دود ـــ بدلتے ہوئے افق کی روشنی۔ مختلف دائروں کا رنگ اس کی طرف رخ کئے ہوئے ہے ـــ آج کے شاعر کے احساسات و جذبات' وجدان و فکر کو روزانہ کی مزدوری سے لیکر خواب ہم کناری تک کی تمام منزلیں ایک جیتی جاگتی دنیا میں گذارنی پڑتی ہیں۔ اس لئے وہ خود غرض ہو کر شہریت کے کوئی الگ اصول نہیں بنا سکتا۔ جدید فکر نے ان فاصلوں کو جو آدمی اور آدمی کے درمیان تھے' مٹانے کی کوشش کی ہے۔

زندگی کی مختلف کیفیتوں اور جذبوں کو اب شاعر محض اپنے لئے مخصوص نہیں کر سکتا۔ زندگی کی غم خواری، اسکی شدتِ احساس، دوسرے شعبوں میں بھی اتنی ہے جتنی شاعری میں ہے۔ میڈیکل سائنس میں۔ انجینئرنگ میں پلاننگ میں، وہ محبت اور خلوص جو صرف شاعر کے محاورے تک محدود ہوتا تھا، اپنا عملی تجربہ کر رہا ہے۔ اس لئے شاعر کی منزلِ دید کو، اس کی آگہی کو اور بھی وسعتیں ملی ہیں۔ یہ صدی فزکس اور کیمسٹری کی دریافتوں میں، غذائی مسائل میں، آبادی و ویرانی کی نگہبانی میں، اپنی سیاسی بصیرت میں۔ اپنے خالص فکری نظام میں تمام دوسرے ادوار سے الگ ہے۔ اس بدلے ہوئے ماحول کی کوئی عبارت ایسی نہیں ہو سکتی جو گذشتہ کل کی کاربن کاپی یا محض نقل ہو سکے، پچ پوچھئے تو ایک لکھنے والے کی راہ میں سنگِ باب ماحول ہی ہوتا ہے اس پتھر کو، کاٹ کر، وہ ایک نئی شکل دیتا ہے۔ ادب اس معنی میں معاشرہ کی ایک تنقید بھی اور اس کے بطن کی تخلیق بھی —— کوئی ایسا آہنگ جو محض آہنگ ہو کوئی ایسا لفظ جو محض لفظ ہو۔ وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ فنی موسیقی جو ایک خالص فن ہے، وہ بھی دل کی گہرائیوں سے اس خوف و ہراس کو سماعت کی سطح پر لے آتا ہے جو ماحول کی چغلی کھاتا ہو۔ یہ بات کبھی نہیں بھولنی چاہئے کہ آج کا شاعر۔ راستے کے سگنل کے سایہ میں کھڑا ہوا ہے۔ جو زندگی میں قیام کے تصور کو کوئی جگہ نہیں دیتا۔ ہر نفس ایک اضطراب ہے ایک رفتار کا تقاضا ہے۔ اس لئے زندگی کے تصور سے جو علامتیں اسے بنانی پڑتی ہیں، اتنی تیز، اتنی ناگاہ، تاریخ کی امواج کی شناوری میں اتنی چاق و چوبند ہوتی ہیں کہ نظر ان کو سمیٹ کر دیر تک کانپتی رہتی ہے۔ نئی شاعری میں اشاریت، علامت، استعارے، نیم گفتہ حرف، بڑی منزل رکھتے ہیں۔ معاشرے کی تیز رفتار سے ہم آہنگ ہونے کی یہ سعی بھی، رائیگاں گئی تو شاعر کی آواز صدا بہ صحرا ہو جائے گی۔

دورِ جدید کے ایک مفکر لیوس ممفورڈ LEWIS MUMFORD کا خیال ہے کہ وہ تمام اشیاء جن سے ہم کچھ بنانا چاہتے ہیں، سماجی ہیں اور اپنی صفات میں "ضروری" ہیں۔ آدمی زندگی کا آغاز کرتا ہے تو وہ زندگی کے راز کو کسی کچے خام مواد کی حیثیت سے نہیں بلکہ، معاشرے کے احساس و ادراک کی علامت کی حیثیت سے سمجھتا ہے۔ وہ ان تمام اوزاروں کو جو آدمی نے تاریخ کے مختلف ادوار میں بنائے ہیں استعمال کرتا ہے۔ یہ اوزار، الفاظ، علامت، گرامر، منطق یہ ساری چیزیں ہیں۔ زندگی کے ابلاغ و اظہار کے ان اوزار، اور انسانی تجربات کے خزانے کے بغیر ہم بالکل بے دست و پا رہ جاتے ہیں۔ ہماری وہ فکر بھی جو سرتاسر ماورائی ہو۔ یا چیزوں کو برتنے کا وہ راستہ بھی جو یکسر بے تعلق ہو۔ آخر کار معاشرہ کی تنظیم شدہ اقدار سے ماخوذ ہوتا ہے —— عہدِ وکٹوریہ کی اس خام داستان سرائی کے تصور کو کہ بیکار حیات ایک اندھی اور نافہم کائنات کا آئین جاری ہے۔ اگر ہم ایک زیادہ واضح تصور سے بدل لیں تو اچھا ہے اور وہ تصور صرف یہ ہو سکتا ہے کہ مادہ کی ساخت، ارضی سطح پر ابھری ہوئی اشیاء کا نظام، ان کا حجم، ان کی توانائی، انکی تبدیلی ہیئت

ان کی محدود مقناطیسی طاقتیں، ان کی تقسیم اور ان کی کیمیائی خصوصیت از خود زندگی کے ارتقاء کی ضامن ہیں۔ اس مفکر کی بات اس قدر صاف ہے کہ اس کی مزید تفسیر کی کوئی ضرورت نہیں ہے ــــــ اس لیے منظر بیں، آدمی کی شخصیت کے نئے معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ وہ بہیم غیر منطقی، طفلانہ خوف و ہراس جو ماورائی تصورات سے پیدا ہوتا تھا، ناپید ہو گیا ہے یا ناپید ہونے کو ہے۔ سائنس اور ٹیکنولوجی کے اس عظیم دور میں سب سے پہلی خصوصیت آدمی اور فطرت کی پیکار میں توازن کی ایک منزل آگئی ہے۔ فطرت کی خارجی ہیئت میں اس کے اندرونی عمل میں چھپے ہوئے رموز کو آدمی اپنے ادراک کے شیشوں میں اتار رہا ہے۔ اپنے آلات کی مدد سے خانہ بہ خانہ اس راز مضمر کو تلاش کر رہا ہے۔ جس رفتار سے اس کی حیرتیں کم ہو رہی ہیں اسی قدر اس کی آگہی کا پلہ فطرت کے اسرار و رموز کے پلہ کے برابر ہونے کی کاوش میں لرزاں ہے۔ فطرت اور انسان کے اس رشتے سے ہٹ کر اگر صرف سوادِ زمین کی عظیم ترین قوت، صنعت و حرفت کو دیکھا جائے تو بھی انسان اور ضروریات میں ہم آہنگی تہذیب کی عافیت کے لئے ایک لازمی فعل ہو گیا ہے۔ آج ہر نوع کے ماہرِ اقتصادیات یہ ماننے کے لئے تیار ہیں کہ ساری صنعتیں، محض ایک مرکز، ایک حلقۂ آمدنی، ایک بازار تک محدود ہو کر نہیں رہ سکتیں۔ ان کو کچھ اس طرح تقسیم کیا جائے کہ معاشرے کا ایک حصہ دوسرے حصہ سے وزن میں زیادہ نہ ہونے پائے۔ وہی توازن کی تلاش جو فطرت اور آدمی کے درمیان جاری ہے انسان اور ضروریات کے دائرے میں بھی رو بہ عمل ہے ــــــ

اسی طرح آبادی اور غذا کا مسئلہ ہے، تعلیم و تربیت کا مسئلہ ہے۔ نقل و حرکت کے زمانہ میں بھی۔ بعض خطے ایسے ہیں جن میں بہت گھنی آبادی ہے بعض ایسے ہیں کہ جو دہائی کی گنتی سے زیادہ نہیں جا سکتے۔ غذا کی ایک طرف کثرت ہے ایک طرف قلت ہے، اس کو کسی نہ کسی طرح حل ہونا ہی ہے۔ ان سب بحرانوں کے سایوں سے گزرنے کے بعد یہ حقیقت کھل جاتی ہے کہ انسان کے ضمیر کو، اس کی فکر کو، سیاسی، سماجی، تہذیبی، روحانی ہم آہنگی کے بغیر نجات حاصل نہیں ہو سکتی۔ یہ زندگی کا وہ ثباتی رخ ہے جو شاعر کے کلام میں کہیں نہ کہیں ضرور ہوتا ہے۔ اسلئے شہر کے رسم و آئین میں اگر وہ خرابیاں دیکھے تو اس پر کچھ نہ کچھ کہنے کا حق اسے حاصل ہو جاتا ہے۔ اس کے خیال و احساس کا سواد بھی وہی ہے جو زندگی کی ہنگامہ پرور فضا کا ہے۔ اس قدر وسیع سواد میں روح کی بے چارگی، فرد کی لاچاری، عجزِ ذات کی تریاکی ذہنیت کا کوئی سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہر لمحہ اس پیکار میں گذر رہا ہے کہ کس طرح آدمی کو نئی منزل کا سکون دیا جائے۔ اس کی روحانی اور مادی عافیت کا سامان بہم کیا جائے ــــــ مگر اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ ذہن انسانی، آدمی کی ذات اس کا ادراک اور اس کی روح گرداب حال میں رقص کرکے رہ جائے۔ عمل کی بہت سی صورتیں تسکین و قرار کا سامان رکھتی ہیں۔ انہیں دائرہ وار سے ہر اضطراب کو گندھا پڑتا ہے ــــــ مگر ذہن ایک اپنی خصوصیت بھی رکھتا ہے۔ جو ہر اخلاقی معیار، ہر جمالیاتی پابندی، ہر قانون

کی حد سے گزر کر دیر تک نہیں تو ایک لمحاتی ابدیت کے لئے ایک اپنے وجود کا اقرار چاہتی ہے اس کو فلسفہ کی زبان میں "انا" کہتے ہیں۔ اور انانیت زندگی کے فراز کم آشنا پہ ٹھہری ہوئی برف کی وہ چادر ہے جس کو نامحرمانہ ہاتھ نہیں لگ سکتا، یہ خود پرست بھی ہوتی ہے، خود نما بھی ہوتی ہے۔ خود آرا بھی ہوتی ہے۔ یہ اپنا پرتو کسی چشمۂ شفاف کے آئینہ میں دیکھ کر ایک اپنے ہی بوسۂ مرگ آفریں کے لئے تڑپتی رہتی ہے۔ اس کا الگ وجود کم عمر ہوتا ہے۔ مگر ہوتا ہے۔ اس لئے شاعر کو محض ایک امرِ اتفاقی کی صورت ہی میں سہی، دو دنیاؤں کو کبھی کبھی ایک ہی وقت میں سمیٹنا پڑتا ہے —— ایک وہ جو اپنے خارجی اور داخلی عمل میں ایک اکائی کی صورت میں، تاریخ و تغیر کی ایک علامت ہے، ثباتی ہے۔ اصل ہے، دوسری وہ —— جو اسکے ذہن کا تخلیقی عمل ہے، کم عمر ہے، مگر ابدیت آشنا ہے۔ ایک ایسی کیفیت شیکسپیئر میں، غالب میں، ڈن میں ملتی ہے۔ بہر کیف یہ بات بھی ذہن سے ہرگز محو نہیں کی جا سکتی، کہ ایک فرد کی زندگی کے وہ دو حصے جو اس کی حس اور اسکے ذہن سے تعلق رکھتے ہیں، معاشرے سے وابستگی کے بغیر مہلک ہو جاتے ہیں، حیاتی زندگی، جسم و خون کی حرارتوں کی سیرابی کے لئے تاریک راستوں سے گزر سکتی ہے۔ اس کی منزل کچھ اتنی دور نہیں ہوتی مگر ذہن ناگہاں، ہر چیز سے بے تعلق ہو سکتا ہے، عشق کی درد آفرینوں سے، حسن کی مہربانیوں سے اس کے جور و جفا کی گردشوں سے خود نظام حواس کی قید میں رہ کر اپنے خالق کے بنائے ہوئے قوانین سے، جیسے سورج کی روشنی سورج سے جدا ہو کر کسی ایک ذرہ میں ایک اپنا نشیمن تعمیر کر لیتی ہے —— ایک فرد کا آزاد ذہن معاشرے کے بہت کام آتا ہے کیونکہ ایسے ہی ذہن کو فکر کی فرصت ملتی ہے —— فرد معاشرے کی پیداوار ہے۔ اس کے ذہن کی جست و خیز، شعوری اور لاشعوری طور پر، زندگی کے ثباتی پہلو اپنی لپیٹ میں لے آتی ہے کوئی ذہن، ذہنِ عالم سے جو روحِ عصر کی پیداوار ہے بڑا نہیں ہوتا۔ ہم زندگی میں جو کچھ سمجھتے ہیں روحِ عصر کے ذریعے سمجھتے ہیں خواہ ہمارا راستہ منطقی ہو یا وجدانی ——

ہم نے جو دس بیس نظمیں لکھی ہیں وہ کسی تفسیر و تشریح کے قابل نہیں ہیں، — کچھ علامتیں ہیں کچھ نیم پیدا اشارے ہیں۔ ذہن کی ایک کیفیت ہے۔ ایک جستجو ہے، — ایک تلاش ہے، — ان کے متعلق کچھ لکھنا بے سود ہے، — بلکہ دل ایک اور رخ سے ہراساں ہے، — کہ ہماری شاعری میں میر کی کتاب ہے غالب کی کتاب ہے اقبال کی کتاب ہے جوش و فراق کا کلام ہے، — فیض و راشد کے مجموعے ہیں، کیا ضروری ہے کہ آدمی جو مر کھپ کے لکھے، اسے ایک کتابی صورت بھی دی جائے اور اس پر ایک مقالہ بھی تحریر کیا جائے —— لیکن ہمارے دور نے پریس کو حرف و فکر کا ایک مرکزِ اتصال بنا لیا ہے، — دوشیزۂ ورق کا حرف سے متعلق ہونا ایک سماجی فعل ہو گیا ہے، —— بے چارہ ورق یا بے چارہ حرف! —— میں دو کمروں کی ایک چھوٹی سی

پارک میں بیٹھے ہوئے لکھ رہا ہوں ـــــ ایشیا کی ہوائی شاہراہ پر مرطوب فضاؤں کی چادروں میں لپٹا ہوا شہر کراچی ـــــ اپنے چراغوں کی تابجرانہ چمک لیے ہوئے رات پر ہنس رہا ہے ـــــ رات جس کے سر پہ مہر اندھیرے میں چرخیاں گھوم رہی ہیں ـــــ سیارے گرداں ہیں، گردشیں گردشوں کو کاٹ رہی ہیں، ـــــ رمز ابدیت اور رجز بودیت کی حریف زندگی، ایک پردۂ سکوت چاہتی ہے، ـــــ سر کے اوپر سے گزرتی ہوئی جیٹ کی آواز سے اس چھوٹی سی پارک کی دیواریں سہم جاتی ہیں، ـــــ تغیر کے تازہ دم پرندوں کے اجراس سے ذہن انسانی کی چھوٹی سی پارک سہم جاتی ہے، ـــــ اس کی دیواریں لرزہ براندام رہتی ہیں شاید انہیں لرزشوں کو شعرا، شعر کی زبان دیتے ہیں شاید یہ

عبدالعزیز خالد کی چند کتابیں

۱۔ سرودِ رفتہ: قدیم یونان کی بے مثل سخن گو ـ سیفو کے زندۂ جاوید نغمے اردو نظم کے قالب میں

قیمت چار روپے   ناشر: مطبوعات مشرق، کراچی۔

۲۔ سلومی: عہد نامۂ جدید کے رسوائے زمانہ واقعے پر مبنی منظوم تمثیل عارِ رومی کا اس شعر کی تفسیر

خو بحیی مست گشت از شوقِ او   سر بطشت زر بہاداز ذوق او

قیمت ڈیڑھ روپیہ   ناشر: ادارۂ ذہن جدید نیو کلاتھ مارکیٹ کراچی۔

۳۔ غزل الغزلات: عہد نامۂ عتیق کا نغمۂ سلیمان اردو نظم میں، مع فرہنگ و حواشی

قیمت: ایک روپیہ بارہ آنے

ناشر: میسرز بک لینڈ بندر روڈ کراچی

۴۔ زنجیرِ رمِ آہو: طویل و مختصر نظموں کا مجموعہ   قیمت دو روپے

ناشر: مطبوعاتِ مشرق کراچی

۵۔ دکانِ شیشہ گر: زرِ داغِ دل کے بعد ـــــ منظوم ڈراموں کا دوسرا مجموعہ

قیمت تین روپے: ناشر: میسرز بک لینڈ بندر روڈ کراچی

۶۔ برگِ خزاں (زیر طبع): منظوم ڈراموں کا تیسرا مجموعہ

ناشر: مطبوعاتِ مشرق کراچی

۷۔ گلِ نغمہ (زیر طبع): شہرۂ آفاق بنگالی شاعر رابندر ناتھ ٹیگور کی نوبل پرائز یافتہ کتاب گیتانجلی اردو شعر میں

ناشر: مطبوعاتِ مشرق، ہرمزجی اسٹریٹ کراچی

ابنِ انشاء

من چہ می سرائیم ......!

میں نے چھ سال ہوئے اپنی شاعری کی کتاب چاند نگر کے دیباچے میں اپنی بات کو سہارا دینے کے لئے ایک دو تقلیں بیان کی تھیں۔ ان میں سے ایک نقل "ایڈ گر ایلین پو کی نظم ایلڈو ریڈو یعنی شہرِ تمنا تھی۔ قصہ اس کا یہ ہے کہ ایک بہادر رجی دار نائٹ اونچی بنا دھوپ اور سایے سے بے پروا" ایلڈو راڈو کی تلاش میں ایک مستانہ گیت گاتا گھوڑا دوڑاتا چلا جا رہا ہے۔ لیکن برسوں گزر گئے۔ زندگی کی شام آگئی" اسے روئے زمین پر کوئی خطہ ایسا نہ ملا جو اس کے شہرِ تمنا کی مثال ہو۔ آخر جب اس کی تاب و تواں جواب دینے کو تھی اسے ایک بڈھا پھوس یاتری ملا جو سفر کی صعوبتوں سے گھل کر سایے کے سمان رہ گیا تھا۔ اس پیرِ فرتوت نے کہا۔ اگر تمہیں اس شہرِ جادو کی تلاش ہے تو چاند کی پہاڑیوں کے اُدھر سایوں کی وادیٔ طویل میں قدم بڑھائے گھوڑا دوڑائے آگے ہی آگے بڑھے چلو" اس سے نتیجہ یہ نکالا تھا کہ شہرِ تمنا ملے نہ ملے۔ اُس نائٹ کو سفر جاری رکھنے اور گھوڑا آگے بڑھانے کا بہانہ ضرور مل گیا۔ شاعر کو بھی ذہنی طور پر سندباد جہازی یا یولی سس ہونا چاہیے یعنی اس کے سامنے ایک نہ ایک چاند نگر ایک نہ ایک ایلڈو ریڈو ہونا چاہیے۔ یہ منزلیں کو ہِ ندا کی طرح مسافروں کو اپنی طرف بلاتی تو ہیں" واپس نہیں بھیجتیں۔ سمجھ دار لوگ کبھی ان منازلِ موہوم کا رخ نہیں کرتے۔ ہاں کچھ دیوانے ہیں کہ جادو کے شہروں کی جستجو میں جولاں و سرگرداں رہتے ہیں۔ یہ نہ ہوتے تو انسان کی زندگی بڑی سپاٹ اور بے رنگ ہوتی"

لیکن میں اور میرے ہم عصروں نے جس دور میں ہوش کی آنکھ کھولی ، جادو کے شہروں کی جستجو کا رواج اٹھ گیا تھا۔ اسپین کی لڑائی اور ہٹلر کی ترکتاز ہمارے بچپن کی باتیں ہیں۔ دوسری جنگِ عظیم بھی ہمارا شعور بیدار ہوتے ہوتے ختم ہو چکی تھی۔ ہندوستان میں بھی آزادی کی لڑائی لڑی جا رہی تھی لیکن بڑی حد تک ذہنی تھی بمبئی کی طرف ہنگامے اٹھتے اور پٹاخے چھوٹتے لیکن بمبئی ہمارا اسدار نہ تھا۔ میں ان لوگوں میں سے تھا جو اپنی میسوریں صدی کی ہنیت کی چار دیواری میں بیٹھے تلواریں مارتے تھے۔ ہماری مثال ڈان کوئیکزاٹ کی سی تھی جو کتابوں کے سہارے زمانہ شجاعت میں رستے بستے تھے۔ خیر یوں بھی یہ طالب علمی کا کچا زمانہ تھا اور ابھی درسی اور فنی

تعلیم کا جھمیلا بھی درمیان تھا۔ اس لئے معاملاتِ عشق سے باہر قدم مشکل سے جاتا تھا۔ میری پرورش بھی اصبا اور سیاست کے مرکزوں سے دور ہوئی اس لئے بلوغ تک پہنچنے میں (اگر کبھی پہنچا) دیر لگی۔ ساحر لدھیانوی سے دوستی اور قرب تھا۔ ساحر کو میں نے دیکھا کہ شاعری کی سطح پر رہ کر بات کرتے تھے لیکن نکراتی نظمیں ہوتی تھی کہ مباحثے کی نوبت نہ آئی تھی، میری فکر کی تہذیب میں ساحر کا بڑا حصہ ہے پھر بھی ہنگامی موضوعات پر میں نے کم ہی کچھ لکھا۔ "بغداد کی ایک رات" اس مجموعہ افکار و تاثرات کا ادبی روپ تھی اور اس سے میری شہرت کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ ۱۹۴۹ء کی بات ہے۔ انہی دنوں دورِ مشرق میں کھانڈے سے کھانڈا بج رہا تھا۔ چین کی ادبیات اور تاریخ میرا پرانا شوق ہے اور چین کی خانہ جنگی پر ہر طرح کا لٹریچر میں نے پڑھ رکھا تھا۔ شنگھائی غالباً میری سب سے جوشیلی نظم ہے۔ اس میں دھیمے پن کی بجائے مبارز طلبی ہے لیکن جیسا کہ میں نے "چاند نگر" کے دیباچے میں بیان کیا ہے "میرا فنکارانہ احساس کوریا کی لڑائی کے زمانے میں جاگا میں عامی کے طور پر مدت سے یہی کچھ سوچتا سمجھتا تھا لیکن جذبے میں ایسا بیکھاپن یا رچاؤ پیدا نہ ہوا تھا کہ شاعری میں ڈھل سکتا۔"

سارتر نے نازی غلبے کے خلاف جدوجہد کے دنوں میں جو لکھا تھا، اس کا ذکر بھی میرے دیباچے میں آیا۔

"ادیب جو اپنے زمانے اور اپنے ماحول کا باسی ہے، اس کی ہر آواز گردوپیش کی فضا میں ارتعاش پیدا کرتی ہے اور ہر خاموشی کا بھی ایک ردِ عمل ہوتا ہے۔ فرانس میں کمیون کے بعد لوگوں پر جو ظلم ڈھائے گئے۔ ان کے لئے میں فلابیر اور گانکور کو قصوروار ٹھہراتا ہوں کیونکہ انھوں نے ان کے روکنے کے لئے ایک حرف بھی تو نہیں لکھا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ بیان کا کام نہیں تھا تو کیا ژاں کیلا کا معاملہ والٹیر کے فرائض میں داخل تھا۔ کیا ڈریفس کی وکالت زولا پر فرض تھی؟ کیا کانگو کے مستبد حاکموں کے خلاف آواز بلند کرنے کی ذمہ داری آندرے ژید پر عاید ہوتی تھی۔ ان میں سے ہر شخص نے اپنے مخصوص حالات میں ایک بار رک کر سوچا کہ بحیثیت ادیب میری کیا ذمہ داری ہے۔ ہمارے ملک پر جرمنی کے قبضے نے ہمیں ہماری ذمہ داری سکھادی ہے۔"

پھر میرے سامنے گرم کی پریوں کی کہانیوں کا وہ ضدی بونا بھی تھا جو سر ہلا کر کہتا ہے۔ "انسانیت کا دھیلہ بھر جوہر میرے نزدیک دنیا بھر کی دولت پر بھاری ہے" ۔۔۔ دو ہمہ جوانی چنانکہ افتد ودانی۔ یہ دھیلہ بھر جوہر، سارتر کی معاصر ذمہ داری کے ساتھ آمیز ہو کر بہت سی نظموں میں ڈھل گیا۔ "مضافات"، "امن کا آخری دن"، "افتاد"، "سرائے"، "کوریا کی لڑائی"، "کوریا کی خبریں" وغیرہ (آخر الذکر دونوں نظمیں چاند نگر میں شامل نہیں)۔ ان کو میں اب بھی اپنی قابلِ ذکر نظمیں سمجھتا ہوں۔ اس دیباچے میں میں نے یہ بھی لکھا تھا کہ "دکھ اور آسودگی، احتیاج و فراغت، جنگ اور امن، زندگی کے بنیادی مسائل میں سے ہیں۔ جو شخص ان سے اثر قبول نہیں کرتا وہ اپنے ساتھ اور اپنے ہم زاد بھائیوں کے ساتھ مخلص نہیں ہو سکتا"۔۔۔۔۔۔ آج کے زمانے میں ذہنی یا جسمانی بن باس ممکن نہیں۔

کسی پہاڑ کی کوئی گپھا ایسی نہیں جس تک زہریلی گیس یا تابناک راکھ نہ پہنچ سکتی ہو۔ کوئی بزند اِن بتو بن ایسا نہیں جس کے بطن میں فوجی طیاروں کا اڈہ نہ ہو۔ اس لیے ہمیں زندہ حقیقتوں سے پیچھا چھڑانے کی بجائے ان سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ نفسیاتی مغالطوں کا بیوپار کرنے والے معنقوں کی طرح نہیں، بگرم کے بونے کی طرح جس کے لئے دھیلہ بھر انسانیت ساری دنیا کی دولت پر بھاری ہے۔ کسی خداوندی کی ناکامی یا کامیابی کا معیار یہ نہیں کہ اس سے کسی دھلمل یقین انٹلکچول کی ذہنی تشفی ہو۔ دیکھنا یہ ہے آیا اس سے لاکھوں کروڑوں غیر انٹلکچول انسانوں کی زندگی میں مسرت اور شادابی کا گزر ہوا کہ نہیں"۔

یہ بات جو کل بھی سچ تھی۔ آج ہائیڈروجن اور نائٹروجن بم اور خلائی مداروں اور چاند کی پروازوں کے زمانے میں اور زیادہ سچ ہے۔ کل بھی سچ ہوگی اگر اس کے ماننے نہ ماننے والے ایٹمی جنگ اور تابکاری کے سرطان سے محفوظ رہے تو ـــــ!

میں LOW BROW کہلانے میں مضائقہ نہیں سمجھتا اور سنجیدہ و فہمیدہ لوگ میری باتوں کو PLATITUDES ہی کہیں گے لیکن ادب کی تجریدیت سے میری مفاہمت مشکل ہے۔ میں نے لکھا تھا۔

"مغرب کی ہم اور چاہے کتنی ہی باتیں اپنالیں، مغربی شعور کو نہیں اپنا سکتے کیونکہ وہ صدیوں کی حاکمیت اور احساس برتری کی پیداوار ہے اور ہمارا شعور صدیوں کی محکومیت کے ردِ عمل اور جذبہ خود ارادیت کا پیدا کردہ ہے یورپ مادی اور سیاسی طاقت کے طور پر زوال پذیر ہے اس لئے اس کے ادب میں تجریدیت اور اضمحلال کا عمل دخل شروع ہو گیا ہے، ایسے لوگ طبعاً ویدانتی اور تصوف پسند ہو جاتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی خواہشِ مرگ اور اس قسم کی بے روح متصوفیت نے اس قسم کے ادوار میں ترقی کی تھی۔ یہی حال ان لوگوں کی کلبیت کا ہے۔ لیکن مشرق کے کسی ملک کے ادب میں اس قسم کے انحطاطی اور انفعالی رجحانات یا تو غلطی کمزوریوں سے پیدا ہو سکتے ہیں یا مغربی ادب کی تقلید ہے۔ وہ ایشیائی اور مشرقی روح کی کسی طرح نمائندگی نہیں کر سکتے......"

ایک اور اہم بات جس کا بعض نقادوں نے حوالہ دیا میری یہ گزارش بھی تھی کہ "میں اُفتادِ طبع کے اعتبار سے بے شک رومانی بلکہ الف لیلوی واقع ہوا ہوں لیکن ایک ایسی دنیا کا باسی ہوں جو شہرزاد کی دنیا سے مختلف ہے۔ تاہم میرے ہاں ـــ "اے مری جانِ انقلاب" کی طرح دریا کو کوزے میں کہیں بند نہیں کیا گیا نہ مجھے آنچل کو پرچم بنانے کی ادا پسند ہے۔ ہماری شاعری جذبات کے لحاظ سے سن بلوغ کو پہنچ چکی ہے اس میں اس قسم کی باتیں بچگانہ معلوم ہوتی ہیں۔ میں نے عشق اور غیر عشق کے محاذوں پر الگ الگ رونا پسند کیا ہے"۔

آنچل کو پرچم بنانے سے اشارہ ایک شعر کی طرف تھا ــــ

ترے ماتھے پہ یہ رنگین آنچل خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

چونکہ یہ کلام ایک مشہور و مقبول ترقی پسند شاعر کا ہے اس لئے کسی کا اس سے الگ راہ اختیار کرنا، بلکہ اس کو رد کرنا، خوش عقیدہ لوگوں کو برا محسوس ہوا اور یہ کہا گیا کہ صاحب عشق اور غیر عشق کے محاذ الگ الگ کیسے بن سکتے ہیں۔ میدانِ جنگ میں جاتے ہوئے محبوبہ کو کیسے پیچھے چھوڑا جا سکتا ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ آنچل اپنی جگہ ہے پرچم اپنی جگہ۔ دونوں کو خلط ملط نہ کیجئے۔ کم از کم میں نے محبوبہ سے شاعری میں پیار کرتے وقت گوریلا کی خندقوں کا کبھی نہیں سوچا نہ الجزائر کی کانٹے دار باڑوں اور بارود کی بدبو میں محبوبہ کی زلفوں کو چومنے کی بات کی ہے۔ وہ مجاز کا احساس تھا اور اسے مبارک اس کے زمانے اور ماحول میں شاید وہی ٹھیک ہو۔ میرا احساس یہ اپنا احساس ہے۔ ترقی پسندی میں سکہ بندی کو میں نہیں مانتا۔ ایک سا چہرا، ایک سے دندانے، ایک سے حروف ایک کو دوسرے سے الگ کرنا اور پہچاننا محال ہے۔

۱۹۵۵ء پر، جب کہ میں نے یہ باتیں اپنی شاعری کے ناطے سے لکھی تھیں کچھ زیادہ برس نہیں گزرے لیکن اتنے ہی میں بہت سا پانی پلوں کے نیچے سے گزر چکا ہے۔ چاند ناقابلِ حصول منزلوں کا سمبل رہا ہے لیکن اس اثنا میں زمین کے راکٹوں کی زد میں آ چکا ہے اور کوئی دن جاتا ہے کہ زمین والے وہاں بستی بسا لیں۔ اس سے انسان کی نظر میں وسعت ضرور آ گئی ہے لیکن انسانیت کے بنیادی مسئلے اپنی جگہ پر ہیں۔ احتیاج اور آزادی کا مسئلہ۔ ظلم اور جنگ کا مسئلہ۔ میری سوچ کی پہنچ قریب قریب وہی ہے جو کہ تھی لیکن یہ دیکھنے کی بات ہے کہ اب اس قسم کی نظمیں لکھنا میرے لئے ممکن نہیں۔ احساس کند ہو گیا یا مصلحتوں نے زنجیر کر لیا یا تن آسانی آ گئی۔ انکار کرنے کا کچھ فائدہ نہیں۔ تھوڑی تھوڑی کر کے کبھی چیزیں ہیں جنہیں میں شاید پختگی یا توازن کا نام دوں۔ چاند نگر کی شاعری کے بعد غالباً ایک نظم "کاسا بلنکا" ہے جہاں اطلس کے دامن میں فرانسیسیوں کے ہاتھوں مراقشیوں کا خون بہا تھا اور ایک اس کے چند سال بعد الجزائر کے بارے میں (مغرب کی اذاں) ان دونوں میں جذبہ صادق ہے اور تیکھا ہے اور دونوں نظمیں مجرد خبریں دیکھنے کے بعد اعصاب کو پوچھ کر لکھی گئی ہیں۔ لیکن ان دو نظموں کو چھوڑ کے ــــ یا ایک آدھ اور ہو گی جو مجھے یاد نہیں ــــ باقی شاعری آجکل کی ما تیمما ہے جو کوئے دلدار میں بیٹھ کے لکھی گئی ہے یہ وہ چیز ہے جس کی میری پہلے پڑھنے والے مجھ سے توقع نہ کرتے تھے لہٰذا میرے خیال میں یہ ہوا کہ پہلے پڑھنے والوں کا حلقہ سکڑتا گیا، ان کو میرا کلام مطلق کہنے سے قاصر رہا لیکن ایک دوسرا آشنا ہی بڑا یا اس سے زیادہ بڑا حلقہ پیدا ہو گیا جس کے لئے لٹک دار بندی بحروں اور آسان لفظوں میں لکھی ہوئی یہ ما تیمما بڑی لذت رکھتی تھی۔ یہی

کی اپنی اپنی کہانیاں ہوتی ہیں۔ میری کہانی ان کی کہانیوں کا ادبی روپ تھی۔ جذبے کی تہذیب کا مجھے موقع نہ ملا
جیسا بڑے شاعروں کے ہاں ہوتا ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہیں جنہیں اس موقع پہ بیان کرنا ضروری نہیں ہے۔

اب رہا سرمایۂ غزل اور وہ بدنام چیز جسے تقلیدِ میرؔ کہتے ہیں۔ ہاں میں مزاجاً میرؔ کا حلقہ بگوش ہوں لیکن
تقلید کیا معنی؟ مجھے رواں دواں بحروں میں (غزل ہی نہیں نظم بھی) لکھنے میں آسانی معلوم ہوتی ہے اور میں
لکھتا ہوں۔ اتفاق سے میرؔ کے کلام کا ایک حصہ انہی بحروں میں ہے۔ اب نظموں میں ان بحروں کے استعمال
کو بھی آپ تقلید ہی کہیں گے۔؟ غزل کا میں عاشقِ جانباز کبھی نہیں رہا۔ میں نے "چاند نگر" میں جو بات لکھی تھی
وہ اب بھی میرا عقیدہ ہے کہ غزل سے حد سے زیادہ بڑھی ہوئی شیفتگی اردو شاعری کی ترقی کے امکانات کو
نقصان پہنچائے گی۔ بیس پچیس برس پہلے کی نسل نے اردو شاعری میں تجربے اور بغاوت کی جو شمعیں روشن کی
تھیں وہ اس دور کے تن آسانوں نے احیائے غزل کا عذر مستی رکھ کے بجھا دی ہیں۔ لیکن میں دیکھتا ہوں کہ
میری یہ تشویش ۱۹۵۵ء کے حساب سے ٹھیک تھی اس کے بعد نظم گویوں کے قافلے آنے شروع ہوئے جن میں ندرت،
تازگی، اجتہاد، کلاسیکیت اور جدیدیت بھی کے محمود عناصر شامل ہیں۔ ایک زمانے میں طویل نظم کہنے والوں میں
میرا شمار ضرور ہوتا تھا۔ اب میدان ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جو صحیح معنوں میں شاعری کے کینوس کو وسعت دے
سکتے ہیں اور دے رہے ہیں۔ مجھے اپنے ان ہم عصروں پر فخر ہے۔ یہ لوگ اگر مغربی کلاسیکیت کے ایسے فدائی نہ ہوں
اور اپنی دھرتی میں مضامین کاشت کریں اور اپنے ہاں کا مزاج، آہنگ اور زبان پیدا کرنے کی کوشش کریں تو روحِ
عصر کو گرفت میں لے سکتے ہیں۔

میں نہیں جانتا مجھے اپنی شاعری کے متعلق کچھ اور کہنے کی ضرورت ہے اور اوپر جو کچھ کہا ہے اس کی بھی کہاں
تک ضرورت تھی۔ اگر مجھے فقط اپنی آجکل کی شاعری کے متعلق کچھ کہنا ہوتا تو بڑی آسانی تھی کیونکہ اول تو میں آج
کل شاعری کرتا نہیں۔ جو ہے اس کے متعلق کچھ کہنے کی ضرورت نہیں سمجھتا۔ لیکن چونکہ میری شاعری کا معتد بہ حصہ
چاند نگر کے دور کا ہے اور یہاں مطلب میری تمام تر شاعری سے ہے اس لئے وہ نقلیں اور فلسفے بیان کرنے
پڑے جو اس مضمون کے ابتدائیے میں آ گئے ہیں۔ مجھے نہ اس عشق پہ ندامت ہے نہ اُس عشق پر۔ نہ میں لیبلوں
کی پروا کرتا ہوں میرا تو نظریہ فقط یہ ہے کہ جو کچھ سوچئے جو کچھ دیکھئے اسے اپنے مزاج کے آئینے میں جھلکا کر لکھئے۔
اپنی طرز پہ جمے رہئے۔ "میاں آزاد — جواب نہ دیجئے گا کوئی کبھی تو دیکھے گا" ناقدری کا سارا الزام قارئین کی
بے ذوقی یا بدذوقی پر نہ رکھئے کہیں اپنا ہی قصور نہ نکل آئے۔ کوئے دلدار کی اقامت اتنے دنوں نہ اختیار کیجئے

کر مجرب اور رقیب بھی گدائے سر راہ سمجھنے لگیں۔ گرد و پیش سے آنکھیں نہ موندیئے، کان نہ لپیٹئے۔ ہاں دیکھنے سننے کے بعد ان سے اعتنا کرنا نہ کرنا آپ کی خوشی ہے۔ اپنے ہم عصروں اور اپنے سے دس بیس برس بڑے لوگوں سے ایک بات مجھے اور کہنا ہے وہ یہ کہ آپ ادب میں تاجداری کا پٹہ لکھوا کے نہیں لائے۔ وہ خونِ گرم جو دس بیس برس آپ کی رگوں میں تھا اب نوجوان تر نسل کی رگوں میں ہے۔ آپ اپنا ساز درست کر چکے تو محفل کو آداب کہیے اور تشریف رکھیے۔ نئے آنے والے قافلے کا راستہ نہ روکیے۔

محبوب خزاں

مگر سچ کون بولے گا

ہماری شاعری اگر اس دور میں چار قدم آگے بڑھی ہے تو ہماری تنقید اور ہمارے اداروں کے باوجود آگے بڑھی ہے۔ جو لوگ شعر کا کام جانتے ہیں اُن کو یا تو زندگی کے دوسرے بکھیڑوں سے فرصت نہیں ملتی یا اُن کے ہاتھ میں قلم نہیں ہے۔ اور جن کے ہاتھ میں قلم ہے اُن کی طبیعت میں انصاف نہیں ہے۔ اچھا شعر وہ ہے جو اچھے لوگوں کو اچھا لگے مگر اچھے لوگ کون ہیں اور کہاں ہیں۔

کلیم الدین نے غلط نویسوں کو بروقت جھٹکا دیا مگر سردار جعفری اور عظیم آبادی پر لکھتے لکھتے وادیٔ افکار کے اندھیروں میں وہ بھٹکے کہ شاد۔ یگانہ اور جمیل مظہری تک کو بھول گئے۔ عزیز احمد نے افسری شاید مجبوراً اختیار کی اور شاعری پر ان کی توجہ ضرورت سے کم رہی۔ تنقید میں اُن کی آواز معتبر تھی مگر افسانہ اور ناول کون لکھتا۔ مجنوں آجکل کسی نیم فرضی محبوبہ کو تنقیدی خطوط بیدل۔ شاد۔ جگر اور یگانہ وغیرہ کے متعلق لکھتے رہتے ہیں اور ہمارے ایڈیٹر نہ جانے کیسے لوگ ہیں کہ ان خطوط کو بیچ میں روک کر کاتب کے حوالے کر دیتے ہیں۔ عسکری گذشتہ پندرہ برس سے لکھ رہے ہیں کہ اگر آپ ادب اور شاعری کے چکر میں پڑنا ہی چاہتے ہیں تو ان لوگوں کو دن رات پڑھیے۔ بادلیئر۔ بغزانڈ۔ جوائس۔ ڈی ایچ لارنس۔ راں بو۔ فلابیر۔ آندرے ژید۔ ابن عربی۔ اونامونو۔ والیری۔ ٹامس مَن۔ ٹی ایس ایلیٹ۔ ایذرا پاؤنڈ۔ ژاں پال سارتر۔ اور ان کے علاوہ ایک سو ایک ولایتی بلکہ فرانسیسی لکھنے والوں کو۔ اور اپنی طرف میر اور فراق کے علاوہ سلیم۔ ابنِ انشا۔ ناصر اور عالی قابلِ ذکر و توجہ ہیں۔ خورشید الاسلام خوبصورت تنقید یا نثر لکھتے تھے سو آخر آلِ احمد سرور کی طرح شعر کہنے لگے۔ کئی اور حضرات تنقید نگاری کرتے ہیں مگر مجال ہے جو ان کی تحریروں میں کسی ہم عصر کا نام آجائے سو میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے۔ ایک صاحب جن کی تنقید میں "انشائیگی" اور "دقیقگی" دونوں کا وزن برابر ہوتا ہے۔ اپنے زمانے کو یہ بتانا چاہتے ہیں کہ جو لوگ ان کے اپنے شہر میں بلکہ اپنے شہر کے ایک چائے خانے میں ان کی اپنی میز کے اردگرد وقت بے وقت اٹھتے بیٹھتے ہیں یا ان کے ساتھ ٹہلتے گھومتے اور ماش کی دال وغیرہ کھاتے رہتے ہیں صرف وہی لوگ ہونہ ہو شعر بھی کہتے ہوں گے۔

کچھ لوگ ادب کے ڈاکٹر ہونے کے بعد فضول نگاری بے حد کرنے لگے ہیں۔ کچھ ایڈیٹر ہوگئے ہیں یعنی لکھنے والے مقتدی اور وہ امام۔ کچھ لوگ ہنگامہ اور جلوت پسندی سے اس درجہ معذور ہیں کہ نیم ادبی اداروں کی عہدہ داری ان کا ساتھ نہیں چھوڑتی اور غیر ادبی مصلحتوں نے انھیں گھیر رکھا ہے۔ کچھ لوگ ہر جگہ ہر قیمت پر اپنے آپ کو تقدیم کے ساتھ چھپا دیکھنا چاہتے ہیں۔ کچھ نیم پروفیسر نیم شاعر نیم نقاد قسم کے لوگ ہیں جو اپنی آنکھوں کی طرح شیردانی کے آخری بٹن تک بند رہتے ہیں۔ کچھ شاعر ہیں جو تحت اللفظ یا ترنم کا آرٹ جاننے کی وجہ سے بیسیوں ہزار کے ہجوم کو دم بخود چھوڑ کر چلے آتے ہیں مگر ان کے اندر ایک مناجاتی احساس کمتری رینگتا رہتا ہے ؏ یارب مرا کلام ترنم میں چھپ سکے۔ کچھ لوگ اس زمانے کیلئے شعر کہتے ہیں جو کبھی نہ آئے گا۔ کچھ لوگ رفتگاں کا شعری سرمایہ موجودگاں کی کم نظری کے سہارے شاعری میں منتقل کرتے رہتے ہیں جس سے شاعری اور شاعر دونوں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ وہ نہیں جانتے کہ مٹی کھانا اور مٹی کھاتے ہوئے پکڑے جانا دونوں کا انجام بُرا ہے۔ کچھ صاحبِ کتاب شاعر ہیں جو ایک شعر کہنے سے پہلے مجموعۂ کلام شائع کرا دیتے ہیں۔ کچھ دوستوں اور دشمنوں سے اپنے اوپر خواہ مخواہ مضمون لکھواتے رہتے ہیں۔ کچھ انتخاب چھاپتے ہیں۔ اجازت کبھی کبھار لیکر اور معاوضہ کبھی کسی کو دے کر۔ مگر اجازت اس لہجے سے لیتے ہیں جس سے شاعر کی سمجھ میں اتنا آجائے کہ اسے اگر اپنا ادبی مستقبل عزیز ہے تو تمام عمر اس ادارے کا قلمی طور پر ممنون رہے اور وقتاً فوقتاً اربابِ ادارہ کے ساتھ گھومے پھرے تاکہ انھیں یہ تسکین رہے کہ لوگوں کے علم میں رہے کہ کون کون ان کے گروپ میں شامل ہے۔ ورنہ ظاہر ہے کہ ادب کا کارواں اُسے تنہا چھوڑ کر گزر جائے گا۔ کچھ صاحبِ صدر قسم کے لوگ ہیں۔ جگہ جگہ صدارت کرتے ہیں ؏ جسکو ہوا ادب میں صدارت کا عارضہ۔ کچھ قلم فروش حضرات اداروں کے ارد گرد چکر کاٹتے ہیں۔ اور دوسروں کو اپنے ساتھ نہ دیکھ کر پریشان یا شاید کچھ پشیمان بھی رہتے ہیں۔ ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کچھ لوگ تعلقاتِ عامہ کے مسلّم اصولوں سے دیدہ و دانستہ اس درجہ بے اعتنائی کیوں برتتے ہیں۔ انھیں نہیں معلوم کہ خود فروشی سے دو چار برس کے لئے ہلچل اور ایک طرح کی تقدیم تو حاصل ہو جاتی ہے مگر شاعر کی ذات اندر سے ٹوٹ جاتی ہے۔ شاعر کی آواز میں اگر صداقت کی ابھرتی ہوئی لہر نہ ہو تو شاعری کا خاتمہ بالخیر ہو جاتا ہے۔ ان مصرعوں میں کیا ہے؟

۱۔ وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
۲۔ لاکھ حکیم سر بہ جیب ایک کلیم سر بکف
۳۔ شریکِ کار نہیں تو نہیں جریدہ سہی
۴۔ جن داموں یہ دنیا ملتی اتنے ہمارے دام کہاں
۵۔ کچھ زمیں کہتی ہے میں پاؤں جہاں رکھتا ہوں

انکسار کی دولتِ بیدار بھی بڑی چیز ہے اور کسے ملتی ہے؟ مگر انکسار کس سے؟

اگر آپ شہرت چاہتے ہیں تو اس میں کوئی حرج کی بات نہیں مگر آپ شعر کیوں نہیں کہتے؟ کچھ لوگ

ہیں جو صرف گرد اڑاتے ہیں۔ کچھ فتنوں کو ہوا دیتے ہیں۔ کچھ چائے خانوں میں بیٹھ کر ادب پر گفتگو کرتے ہیں مگر بہت جلد آنکھوں سے شعلے اور منہ سے مادر زاد قسم کی باتیں نکلنے لگتی ہیں۔ کچھ ایسے ہیں جن کی آستینیں روحانی طور پر ہمیشہ چڑھی ہوئی رہتی ہیں۔ اگر انھیں معلوم ہو گیا ہے کہ ؎ ایں سعادت بزور بازو نیست تو پھر رشوت اور دھمکیاں دینے کی کیا ضرورت ہے؟ کچھ تیس پینتیس کی عمر میں کلاسیکی مرتبہ حاصل کر چکے ہیں۔ وہ ہمارے تمہارے ملتے ہیں اور کبھی مزاج کبھی نرمی اور کبھی گرمی سے گویا پوچھنا چاہتے ہیں: کون یگانہ؟ کون جگر مرادآبادی؟ پھر گھر جا کر انھیں کے رنگ میں غزلیں لکھ کر لاتے ہیں اور آپ ہی کو سناتے ہیں۔ یہ بے غیرتی۔ جرأت اور دیدہ دلیری شاید اس کور چشمی سے آتی ہے جو گروہ بندی اور تحریک تحسین باہمی کا نفسیاتی انجام ہے۔ اور اسی قسم کی باتوں سے مرعوب ہو کر کئی ایڈیٹر اس قبیل کے لوگوں کی ترجیح و تقدیم کا خیال رکھنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ عام پڑھنے والے رفتہ رفتہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ ہو نہ ہو شیخ ابراہیم ذوق مرزا غالب سے۔ کرشن چندر قرۃ العین حیدر سے۔ اور خلیل الرحمن اعظمی نشور واحدی سے بہتر ادیب اور شاعر ہیں۔ لوگ کہتے ہیں تو پھر ٹھیک ہی کہتے ہوں گے۔

کچھ اہل قلم مدیران رسائل کو ایسے میٹھے اور رسیلے دار خطوط لکھتے ہیں کہ جنھیں معشوقوں کو لکھنا شاید زیادہ مناسب ہوتا۔ ایڈیٹر اس طرح کے ادبی نامہ نگاروں کو گھر تک پہنچانے کی نیت سے یا شاید بادل نا خواستہ انھیں چھاپ دیتے ہیں۔ یا پھر احباب اور اغیار کو دکھا دیتے ہیں۔ جو ذرا زیادہ سمجھدار ہیں وہ رکھ چھوڑتے ہیں تاکہ سند رہے اور بوقت ضرورت کام آئے۔ کچھ لوگ احتیاطاً اپنی شاعری میں صنعت ایہام سے کام لیتے ہیں جسے دوست بڑی شاعری کہتے ہیں اور دشمن مہمل۔ کچھ ایسے شاعر ہیں جن کے کلام کا سرسری مطالعہ کر کے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے میر۔ نظیر اکبرآبادی۔ قائم۔ انیس اور غالب وغیرہ انکی تقلید کرتے تھے۔ کچھ لوگ اس طرح کے کسی اونچے ہم عصر شاعر کے رنگ میں تمام عمر شعر لکھتے رہتے ہیں جس کے متعلق زیادہ سے زیادہ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ "یکے از فضول نویسان عصر رواں" کچھ طویل نظمیں لکھتے ہیں۔ کچھ مختصر۔ طویل نظم اس لئے کہ طوالت کلام کے لئے سالانہ انعام مقرر ہے۔ مختصر نظمیں شاید لوگ اس لئے لکھ رہے ہیں تاکہ انھیں کوئی انعام نہ مل سکے۔ طویل نظموں میں عموماً کوئی نیم تاریخی کہانی ہوتی ہے۔ طویل نظم ہماری جدید مثنوی ہے۔ اسکے علاوہ مکالمہ۔ دیو مالا کے کردار۔ مختلف بحریں۔ غزلیں۔ ٹھمریاں۔ کورس۔ دوگانے۔ گیت۔ رقص و نغمے بول اور بے شمار تاریخی ناموں سے مل کر ایک ایسے ہڑبونگ کا مظاہرہ کرتے ہیں جس سے زیادہ قابل برداشت براہ راست ترجمہ ہوتا۔ اگر اصل نظم شاعر کی سمجھ میں آ جائے اور مترجم شاعر ہو تو تحریف سے ترجمہ کہیں بہتر ہے ان نظموں میں سقراط۔ قلوپطرہ۔ سندباد۔ دجلہ۔ تتھاگت۔ سیفو۔ ہیلن۔ چین و ماچین۔ سمرقند اور قسطنطنیہ

سے آپ کی ملاقات ہو جائے تو جائے۔ شاعری سے ملاقات شاذ و نادر ہی ہوتی ہے۔ جو توجہ شاعر کو ایک اچھا
مصرع کہنے کے لئے درکار ہوتی ہے وہی شاید اہم معرفہ اور اساطیر کا تر   مع تلفظ کرنے اور فٹ نوٹ
بہم پہنچانے یا نظم کی لمبائی چوڑائی بڑھانے میں صرف ہو جاتی ہے۔ بلندی یا گہرائی کا سوال ان حالات میں بیجا ہے۔
کچھ لوگ تمام عمر آتشِ رفتہ کا سراغ لیتے رہتے ہیں۔ اور نتیجے کے طور پر "انکھیاں دیکھیاں۔ دل ڈگاں۔
آپ بات کرو۔ نگاہ کرے ہے" اور اسی قسم کی نیم متروکہ جائداد ان کے کلام میں روایت کے طور پر منتقل ہوتی چلی
آتی ہے۔ کچھ لوگ صرف اساتذہ یا دوسروں کی زمین میں شعر لکھتے ہیں تاکہ ان کی زمین میں دوسرے شعر نہ
لکھ سکیں۔ کچھ لوگ حافظ۔ خیام۔ لی پو۔ نظیر اکبرآبادی۔ اور کبیر داس سے کسبِ نور کرتے ہیں مگر اسطرح
کہ اُن کی تمام شاعری کا ماحصل گویا اس قدر تھا کہ "من بھائی ملے تو کبھی نہ چھوڑنا"۔ کچھ لوگ پرانی بحروں
میں شعر لکھتے ہیں، کچھ نئی فارسی میں۔ کچھ مسافر شاعر ہیں کہ تین دن کے لئے بنگال گئے یا لاہور آئے اور تازہ
نظم تیار۔ کچھ لوگ اخبار دیکھ کر شعر کہتے ہیں۔ کچھ اچھی صورت دیکھ کر۔ کچھ تنقید نویس حضرات تو واقعی چیل
اور گدھ کی مثال ہیں۔ شاعروں اور ادیبوں کی بگڑتی ہوئی صحت اور خیر و عافیت کا پتا لیتے رہتے ہیں۔
ادھر شاعر مرا اُدھر مضمون حاضر۔ مجاز و یگانہ کے بعد اکثر ایسے لکھنے والوں نے ان پر یورش کی اور ان کی شاعری
میں عظمتِ موجود کے آثارِ قدیمہ دریافت کئے جنھوں نے اپنی ادبی زندگی میں کبھی ان کے تذکرے سے اپنے قلم
کو آلودہ نہیں کیا۔ مرنے کے بعد تو عسکری نے بھی مجاز پر مضمون لکھا۔ اور یگانہ نمبر نکالنے کی جرأت کس ادارے
کو ہوئی؟ شاید آپ نے وہ رسائل بھی دیکھے ہوں جنھوں نے یگانہ کی زندگی میں یگانہ کو اثر۔ جوش اور فیض کے
بعد چھاپا۔ مگر رسالے تو آج بھی عزیز احمد کو کرشن چندر اور بیدی کے بعد۔ مختار صدیقی کو ندیم اور شور علیگ
کے بعد اور نشور واحدی کو خلیل اعظمی اور وامق کے بعد چھاپتے ہیں۔

علیگڑھ سے عصرِ رواں کے اہم شاعروں کے مختصر انتخابات کتابی صورت میں شائع کئے گئے۔ مگر یگانہ۔
جگر۔ نشور۔ جمیل مظہری اور مختار صدیقی کے انتخابات آج تک نہیں آئے۔ اس کی وجہ بظاہر یہ معلوم
ہوتی ہے کہ وحشت۔ اثر۔ تاباں۔ جگن ناتھ آزاد۔ عرش ملسیانی اور مخدوم وغیرہ کا انتخاب کلام پہلے چھپنا
اشد ضروری تھا۔ کون کہے گا کہ اس وقت اردو زبان میں تین سو ادبی ادارے ہر ماہ شائع ہوتے ہیں۔ ڈھاکہ
سے نظیر صدیقی نے سرور صاحب سے جمیل مظہری، نشور واحدی اور مجتبیٰ رضوی کے بارے میں استفسار کیا۔
اوائل سنہ ۶۷ء میں جواب ملا کہ ان لوگوں کے انتخابات کتابت کی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ اور یہ کوئی
ضروری نہیں کہ جن لوگوں کے انتخابات بعد میں شائع ہوں گے وہ ان لوگوں سے فروتر ہیں جن کے انتخابات آچکے ہیں۔
گذشتہ جملے کو ذرا غور سے پڑھئے۔ ناانصافی کتنی بے لباس چیز ہے۔ مدیر نقوش نے غزل نمبر کے اداریے

لکھا تھا کہ کوئی ضروری نہیں کہ جن شاعروں کی ایک ایک یا دو دو غزلیں اس انتخاب میں شامل کی گئی ہیں وہ ان شاعروں سے کم درجے کے شاعر ہیں جن کی چار چار یا چھ چھ غزلیں شامل کی گئی ہیں۔ دوسرے خط میں کچھ اور پوچھا تو علیگڑھ سے جواب آیا کہ عجلت میں ہوں۔ ماسکو جا رہا ہوں۔ اور اب ان باتوں کو بھی دو برس گذر گئے ہیں۔ کتابت کی منزلیں بہت دشوار ہوتی ہیں۔

لاہور۔ دکن۔ ڈھاکا۔ کلکتہ۔ دلّی۔ لکھنؤ۔ بمبئی۔ عظیم آباد اور کراچی کا حال کچھ بہتر نہیں ہے۔ اس اندھیری رات میں ہوا چل رہی ہے تو کلیاں بھی کھل رہی ہوں گی۔ اور چراغ بھی دو ایک کہیں نہ کہیں جلتے ہی ہوں گے مگر یہ بات اہلِ صداقت کے سوچنے کی ہے کہ ہمارے ادب کا انصاف سے کیا تعلق ہے؟۔ نئے زاویے۔ نقوش۔ شاہکار۔ جائزہ۔ نقش۔ اردو ادب۔ حلقۂ ادبیاتِ ذوق۔ روحِ ادب۔ اردو ڈائجسٹ۔ منتخب ادب اور ادبِ لطیف وغیرہ کے عام اور خاص شماروں نے اپنی خوبیوں کے باوجود ہمارے قلم آسان تنقید نگاروں کو ایک ناقابلِ علاج کج بینی اور غلط نویسی میں مستقل طور پر مبتلا کر رکھا ہے۔ ہمارا پروفیسر نقاد جو ہر شہر میں ہوتا ہے کسی طرح اردو شاعری کی جان نہیں چھوڑتا۔ اور فیشن کے مطابق جدید اُردو شاعری سے بھی شدید قلمی دلچسپی کا اظہار کرتا رہتا ہے اور چونکہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اچھی شاعری کیسی ہوتی ہے اس لئے ان شاعروں کا بار بار تذکرہ کرتا رہتا ہے جو ہر جگہ چھپتے ہیں اور جن کے نام سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور جن کے پاس ادارہ۔ انجمن پیسہ۔ شہرت۔ گلا۔ گروہ یا اسی قسم کی کوئی اور طاقت ہوتی ہے۔ البتہ جب ان کی ملاقات کترانے کی کوشش کے باوجود اس طرح کے مصرعوں سے کہیں ہو جاتی ہے۔ مثلاً

۱۔ جو درد ہے دہی لے مہرباں کافی ہے

۲۔ کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے۔

۳۔ کبھی سنتے ہیں عقل و ہوش کی اور کم بھی پیتے ہیں۔

۴۔ سو یہ ہے اپنی زندگی جس کے تھے اتنے انتظام

۵۔ یہ درخت ہیں کہ سایے کسی دستِ مہرباں کے۔

۶۔ فریاد کر جیتے ہیں فریاد کہ جینا ہے۔

۷۔ یہ چاندنی ہے کہ تیرے خیال کا سایا۔

تو ہمارے نقاد کے پاس کوئی اپنی کسوٹی ہوتی ہی نہیں جن پر ان مصرعوں کو پرکھ سکے، شاعر اور اس کے مولد کے نام کے بغیر شعرِ تازہ کی پرکھ تو اور بھی دشوار ہے۔ اس لئے جب جائزہ نویسی کی ضرورت درپیش ہوتی ہے

تو وہ ایک بھی نام لینے سے گھبراتا ہے اور اگر مجبوراً کچھ نام لینے ہی پڑ گئے تو وہ چار و ناچار اپنے اساتذہ یعنی انتخابی رسائل کی طرف رجوع کرتا ہے۔ وہاں اسے اطلاع ملتی ہے کہ ڈاکٹر فلاں پروفیسر فلاں۔ اڈیٹر فلاں۔ دلبر فلاں۔ شوہر فلاں اور افسر فلاں بھی نہ صرف یہ کہ شعر کا مذاق رکھتے ہیں۔ بلکہ شعر کہتے ہیں اور اس قدر یا اتنا اچھا کہتے ہیں کہ جمیل الدین عالی اور مجتبیٰ رضوی کی ایک بھی غزل جن انتخابات میں شامل نہیں ہو سکی ان میں ان حضرات کی چار چار اور چھ چھ غزلیں عصرِ حاضر کی نمائندہ شاعری کے طور پر شامل ہیں۔ چنانچہ وہ فوراً ایک مضمون لکھ بھیجتا ہے جس سے پڑھنے والوں کو گیارہویں مرتبہ اطلاع ملتی ہے کہ اس وقت اردو کے بہترین شاعر فیض۔ فراق اور جوش کے علاوہ نیاز فتحپوری۔ سردار جعفری۔ امین حزیں سیالکوٹی۔ اثر لکھنوی۔ جگن ناتھ آزاد۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی اور عابد علی عابد ہیں۔ مستقبل کے تابندہ ستارے ۱۸ سے ۵۰ تک کے وہ تمام شعر لکھ کر چھپوانے والے لوگ ہیں جن کے تذکروں سے تنقیدی مضامین اور جن کے کلام سے انتخابی رسائل کی مجال نہیں کہ خالی رہ سکیں۔ اس سلسلے میں گذشتہ سال دو مضامین میری نظر سے گذرے ہیں۔ نظیر صدیقی کا تفصیلی مضمون: "لکھنے والوں کے مسائل" (مطبوعہ آب و گل۔ ڈھاکا دسمبر ۱۹۶۰ء) اور حسن احمد کا مختصر مضمون "اردو ادب اور انتخاب۔ شاعری" (مطبوعہ قلم کار ڈھاکا جنوری ۱۹۶۱ء) دونوں مضامین جلدی میں لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں اور اول الذکر یقیناً غلط رسالے میں شائع ہوا ہے۔ یہ موضوعات نئے اور جدلیاتی ہیں۔ اس طرح کے موضوعات پر اہلِ تنقید کبھی نہیں سوچتے۔ ہمارے تنقید نگار دیکھا دیکھی اور سنی سنائی لکھتے ہیں۔ وہ یہ تو جانتے ہیں کہ شیکسپیر بڑا شاعر تھا اور دانتے کو بھی یقیناً بڑا شاعر ہونا چاہئے کیونکہ میتھو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ نے کہا ہے۔ کالیداس ایشیا کا عظیم ترین ڈرامہ نویس تھا۔ مگر جب وہ عصرِ رواں کی شاعری پر قلم رنجہ فرماتے ہیں تو انھیں بالکل پتا نہیں چلتا کہ میراجی اور راشد دونوں کی شاعرانہ نشو و نما کس حد تک عظمت اللہ خاں کی پیش روی کی مرہونِ منت ہے۔ وہ جب کسی نئے شاعر کی گمبھیر اور غیر معنی خیز نظم یا کسی ولایت رسیدہ شاعر کی طویل نثر نظم سے دوچار ہوتے ہیں تو گھبرا جاتے ہیں کہ ایسی نظمیں تو میر۔ غالب اور اقبال نے بھی نہیں لکھی تھیں۔ ہو نہ ہو یہ بڑے شاعروں کا دور ہے۔ اور پھر جب ان نظموں میں وہ ہزاروں لامعلوم حوالے: "تھا تھک تھیا تھیا" یا "سارے گاما پا" وغیرہ کی عالمانہ گردان دیکھتے ہیں تو دل ہی دل میں اپنی ہمہ دانی کے کھل جانے کے خوف سے یا یونہی محض احتیاطاً اس شاعر کا لوہا قلمی طور پر مان لیتے ہیں۔ اور جب پانچ سات برس کے بعد ان کے ممدوح شاعر حسبِ دستور فہرستِ شاعراں سے علی اختر۔ احسان دانش۔ سیماب اور ساغر نظامی وغیرہ کی طرح غائب ہو جاتے ہیں تو وہ شرمندہ ہونے سے پہلے گھبرا کر نئی نسل اور نئی پود پر اپنی تنقیدی توجہ مرکوز کر دیتے ہیں۔

ے توجہ دانی کر دیں گرد سوائے باشد - اور کبھی کبھی تو گرد میں سوار ہوتا بھی ہے -

سوال یہ ہے کہ اس افراتفری میں یہ پتہ کیسے چلے کہ اچھی شاعری کیا ہے - اچھے شاعر کون ہیں - انھیں عصرِ حاضر کی طویل فہرست سے کیسے ڈھونڈھ نکالا جائے؟ اس کی آسان صورت یہ ہے کہ گذشتہ تیس برس کی اردو تنقید کو فراموش کر دیجیے اور تقدیم و تاخیر کا لحاظ کیے بغیر شاعر کے کلام کو بہ نگاہِ انصاف دیکھیے - اچھی شاعری کا خام مواد زندگی کے جیتے جاگتے تجربوں سے حاصل ہوتا ہے - اور اس میں حواسِ خمسہ بلکہ تمام حواس ممکنہ یا ان میں کسی کو چھونے، چھیڑنے اور جمالیاتی طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے - دوبارہ نویسی کے بغیر شاعری تحریکوں اور انجمنوں کے باوجود تو ممکن ہے مگر کسی ایک تحریک کی ٹانگ میں ٹانگ باندھ کر نہیں چلتی - اس میں لمبائی چوڑائی سے زیادہ حسن اور گہرائی کا متحرک امتزاج ملتا ہے - علم کم سے کم روشنی زیادہ سے زیادہ - اگر کوئی شاعر دشنام، ہم قلم غیبت، ہجو، پیروڈی، تحریف اور ترجمے سے محفوظ ہے تو اسے سمجھ لینا چاہیے کہ شاید وہ اچھا شاعر نہیں ہے - سچا شاعر ادبی جوڑ توڑ، خوشامد، سخن بری، چوری، گروہ بندی وغیرہ نہیں کر سکتا - اس کی وجہ ایک تو یہ ہے کہ یہ باتیں اس کے مزاج کے منافی ہوتی ہیں - دوسری یہ کہ اسے ان باتوں کی ضرورت ہی نہیں ہوتی - جو آگے بڑھ سکتا ہے دوسروں کو پیچھے گھسیٹنا اس کے لیے تحصیلِ حاصل ہے - وہ نہ ڈرتا ہے نہ کتراتا ہے - دوسرے اس کی راہ میں حائل نہیں ہیں - اس کا مسلک تو یہ ہے کہ سے ہاتھ میں کلکِ فکر لے گھر کو نکلا نہ کر - شاعری کی صرف دو قسمیں ہیں - اچھی شاعری اور بری شاعری - وقت سے بڑھ کر کوئی تیزاب نہیں - مگر ۱۹۶۱ء میں یہ کیسے معلوم ہو کہ ہماری اچھی شاعری کہاں ہے - کراچی کہے گا جوش کے یہاں - لاہور کہے گا فیض کے یہاں - یوپی کہے گا فراق کے یہاں - بمبئی کہے گا اخترالایمان کے یہاں - بہار کہے گا جمیل مظہری کے یہاں - یہ لوگ تو ہیں مگر ان کے علاوہ مختار صدیقی - نشور واحدی - شاد عارفی اور مجتبیٰ رضوی بھی تو ہیں - اور شاید پانچ سات اور لوگ بھی ہوں گے جن کی شاعری تک اگر آپ کبھی پہنچیں گے تو کم از کم تنقید نگاروں اور اداروں کے ذریعہ تو ہرگز نہیں پہنچیں گے - شعر پڑھنے والے آخر شاعری تک خود کیوں نہیں جاتے؟ کیا وہ سمجھتے ہیں کہ شاعری ہوگی تو خود ان تک آئے گی؟ آل احمد سرور اگر شاعری کو سمجھنے کی حقیقی صلاحیت رکھتے تو فیض کے کلام پر تبصرہ اور نشور کی "فروغِ جام" پر دیباچہ لکھنے کے بعد اس عمر میں اتنی معمولی بلکہ ہلکی غزلیں بار بار کیوں کہتے اور کہنے کے بعد مشہور رسالوں میں صفحۂ اول پر چھپوانے کی اجازت کیسے دیتے - مگر وہ کیا کریں - ان کی غزلیں تو نقوش - جائزہ - شاہکار اور دیگر انتخابی رسائل میں بڑی تقدیم اور پابندی کے ساتھ دوبارہ اور سہ بارہ بھی آتی رہتی ہیں -

شعر کی پرکھ کا مسئلہ ذرا پیچیدہ ہے - اچھے اشعار ایک طرح کے نہیں ہوتے - کئی طرح کے ہوتے ہیں - وہ جو یاد ہو جاتے ہیں اور کبھی نہیں بھولتے - وہ جو شاعر کو کسی ذاتی وجہ سے اور سننے والے کو کسی اور وجہ سے پسند آتے ہیں -

وہ جن میں سچائی محسوس ہوتی ہے۔ وہ جن میں سوچ کی کمی لہریں زندہ مگر گرفتار ہوتی ہیں۔ وہ جن میں اکہری قسم کی ذہانت کارفرما ہوتی ہے۔ وہ جن سے گمان ہوتا ہے کہ شاعر نے زندگی دیکھی ہے اور اسے زندگی سے کچھ ملا ہے۔ وہ جن میں ترنم کا جادو ہوتا ہے۔ وہ جن سے آنکھوں میں تصویر پھر جاتی ہے۔ جن سے جی ہلکا ہوتا ہے۔ جن سے زندہ رہنے کی اُمنگ بیدار ہوتی ہے۔ جن میں چٹکلے یا مزاح کا لطف ہوتا ہے۔ وہ جن کو سُن کر ایک تکمیل کا احساس ہوتا ہے جیسے اب اس پر کوئی اضافہ ممکن ہی نہیں۔

بوئے جوئے ملیاں آید ہمی ، یادِ یارِ مہرباں آید ہمی

حسن کو بھی عشق نے آخر کیا حلقہ بگوش — رفتہ رفتہ دلبروں کے کان میں بالے پڑے

گر بر سرِ و چشمِ من نشینی — نازت بکشم کہ نازنینی

اے کہ با سلسلۂ زلف دراز آمدۂ — فرصتت باد کہ بے گانہ نواز آمدۂ

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا — چال سے ٹپکتا ہے فریبِ سادگی برستی ہے

یہ بزم مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی — جو بڑھ کر خود اُٹھا لے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

ان حروف۔ ان تصویروں۔ ان لمحوں۔ ان آوازوں میں کوئی ایسی چیز ضرور ہے جو زندہ ہے۔ ہر تنقید۔ ہر تحریک۔ ہر ادارے۔ ہر خناق اور ہر منکر کے باوجود زندہ ہے اور اُس وقت بھی زندہ تھی جب شاعر اور شدتِ تخلیق کے علاوہ کسی کی ذات شامل نہ تھی۔ کندن سے راکھ اترتی ہے رنگ نہیں اترتا۔ جو لوگ شعر کا کام جانتے ہیں اُن سے پوشیدہ نہیں کہ شاعری موسیقی اور مصوری کی طرح عمر بھر کا سودا ہے جو توجہ۔ ریاض۔ محنت شاقہ۔ صلاحیت۔ کردار اور ایثار کے علاوہ ایک باہوش دیوانگی چاہتی ہے۔ جس کا انحصار اتنے مختلف اور تقریباً ناممکن حالات پر ہے جو تاریخ میں کبھی ہی کبھی یکجا ہو سکتے ہیں۔ شاعری کا تعلق مقدار سے نہیں کیفیت سے ہے۔ ورنہ غالب۔ انیس باوظیفہ و بے کار ہونے کے باوجود سات آٹھ اشعار ماہانہ سے زیادہ لکھ سکتے۔ شاعری چھوٹے بڑے مصرعوں کی یکجائی کا نام نہیں ہے۔ ورنہ ہندی اور فارسی ہی میں ٹیپ اور مستزاد کی سیکڑوں شکلیں ملتی ہیں۔ ہماری تنقید کو کیا ہو گیا ہے۔ جس کے پاس کہنے کے لئے اپنا کچھ نہیں اور جسے لفظوں کو جوڑنا تک نہیں آتا وہ شعر کیا کہے گا۔ اور کیا کوئی شاعر ایسا بھی ہے جس نے شعر کہنے سے پہلے نظم کہی ہو۔ پھر یہ کہ تیس پینتیس کی عمر میں سات آٹھ مجموعے چھپوانے کی کیا ضرورت ہے۔ اور دوسروں سے اپنے اوپر مضمون لکھوانا شاعری کی کونسی قسم ہے؟ اگر شاعری اتنی ہی آسان ہوتی ہے تو ہمارے دور میں کم سے کم پچاس شاعر تو ہوتے۔ بڑے افسوس کی بات ہے مگر اس وقت بہ مشکل چھ سات شاعر ایسے ہوں گے جو شاعری کو ایک سنجیدہ کام سمجھتے ہیں۔ اور شعر کہنا چاہتے ہیں۔ دوسروں کی منزلیں مختلف ہیں۔ کچھ لوگ شعر کو عزت و اقتدار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ کچھ معشوق فریبی کا۔

کچھ لوگ اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ دنیا کا کوئی اتنا سستا نسخہ نہ ہوگا جس کے استعمال سے بے بہرے بے پھکڑی دس بارہ بے قیمت الفاظ کو جوڑ دینے سے حیاتِ جاوداں کا امکان پیدا ہو جائے۔ مصیبت یہ ہے کہ راستے تو ہر قدم سے ہر طرف کو جاتے ہیں۔ کچھ لوگ چلتے ہیں۔ کچھ پہنچتے ہیں۔ اور پہنچنا بھی چلتے رہنے ہی کی ایک قسم ہے۔ چاہنے اور کر سکنے کے درمیان عملی زندگی کے غیر خوشگوار مسائل کا ہفتخواں ہے۔ کبھی آپ دوسری منزلوں کے پھیر میں خود ٹھہر جاتے ہیں۔ کبھی زندگی رک جاتی ہے۔

آپ شعر کہتے ہیں۔ آپ کو کبھی نہیں معلوم ہوگا کہ آپ شعر کہتے ہیں یا نہیں کہتے۔ جو لوگ جانتے ہیں وہ بہت کم ہیں۔ اور شاید آپ کے ہمسفر ہیں۔ آپ کے کلام کی تعریف بھی ہوگی مگر تعریف کے متعلق تو یہ ہے کہ شکر خورے کو شکر مل ہی جاتی ہے۔ چاہے گوری چینی کالے بازار ہی سے کیوں نہ حاصل کی جائے۔ جو لوگ آپ کی تعریف کریں گے اُن میں سے ایک تو آپ ہوں گے باقی آپ کے دوست ہوں گے جن کی تعریف سے نہ تو آپ کو تشفی ہوگی اور نہ ہونی چاہیے۔ یا پھر وہ لوگ ہوں گے جن کو آپ سے کچھ کام ہوگا۔ پھر کام نکل جائے گا۔ کام ہی تو ہے۔ اور آپ اپنی شاعری کے ساتھ تنہا رہ جائیں گے۔ اگر ایسے لوگ بھی ہیں جو شعر کو صرف اُس کی قیمت کے لحاظ سے دیکھتے اور پرکھتے ہیں تو میری محرومی ہے کہ ان سے میری ملاقات نہیں ہوئی۔ بہ فرضِ محال اگر آپ شعر کہتے بھی ہیں تو یہ بات ذہن نشین کر لیجیے کہ کم از کم نقاد و مدیر و معاصرین سے تو یہ خبر آپ کو نہیں ملے گی۔ رہ گئی نوائے سروش سو اس کا زیادہ اعتبار کرنا کچھ مناسب بھی نہیں۔ آپ شعر کہتے ہیں۔ لوگ آپ کو گالیاں دیں گے۔ آپ کی شاعری کی پیروڈی کریں گے۔ دانستہ بھی اور نادانستہ بھی۔ آپ کی طرف سے دوسروں کے دلوں میں شکوک پیدا کریں گے۔ آپ کی نجی زندگی کو بدعتِ تحقیق بنائیں گے۔ آپ کے پاس نجی برول کو بھیجیں گے۔ مگر ان سب باتوں کے باوجود ان کی تازہ ترین تحریروں میں آپ کے کلام کا خفی یا جلی ترجمہ ملے گا۔ شاعر کا انتقام یہی ہے کہ اس کے اشعار دوسرے لوگ نادانستہ اپنے خرچ پر اپنی کتابوں میں شائع کراتے رہتے ہیں۔ ہمعصر ہمعصر کے لئے اور کر بھی کیا سکتا ہے۔

۱۔ ترے فراق کے صدمے جو بڑھنے لگتے ہیں
نئے خیال نئے دعویٰ گڑھنے لگتے ہیں
شاد عظیم آبادی

تمہاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمہیں یاد کرنے لگتے ہیں
فیض

۲۔ فاصلہ کم ہے نہ دوری کی زیادہ لیکن
وہ جو اک ربط کا احساس کہاں ہے کہ جو تھا
فراق

اب بھی تو پاس نہیں ہے لیکن
اس قدر دور کہاں تھا پہلے
ناصر کاظمی

اس طرح کی تین چار ہزار مثالیں ہمارے معروف و مقبول غزل گو نیز اور جدید نظم نگاروں کے یہاں سے

مل جائیں گی اگر آپ کلاسیکی شاعری سے غافل نہیں ہیں۔ اور شعر کو اندر سے بکھیر کر دیکھنے کے عادی ہیں۔ ورنہ ویسے تو سب چلتا ہے۔

لوگ فہرستوں سے چڑتے ہیں۔ بلکہ ہر اس چیز سے چڑتے ہیں جس سے باتیں ذرا واضح طور پر سمجھ میں آنے لگیں۔ اردو شاعری کی خیر و عافیت حسبِ ذیل ہے۔

۱۔ شاعر : فراق۔ جوش۔ نشور۔ جمیل مظہری۔ فیض۔ شاد عارفی۔ مختار صدیقی۔ اجتبیٰ رضوی۔ راشد۔ اختر الایمان۔

۲۔ مشہور شاعر : سردار جعفری۔ مخدوم۔ جگن ناتھ آزاد۔ مجروح۔ حبیب احمد صدیقی۔ ندیم۔ شور علیگ۔

۳۔ شعر کا نقاد : کلیم الدین۔ عزیز احمد۔ مجنوں۔ فراق۔ عسکری۔

۴۔ جن کا علم رد شنی نہ بن سکا : احسن فاروقی۔ ممتاز شیریں۔

۵۔ جن میں صلاحیت تھی مگر مصلحت اندیشں بہت ہیں : انتظار حسین۔ آل احمد سرور۔

۶۔ شعر کے نقاد جو لکھتے بہت کم ہیں : مختار۔ فیض۔ مدنی۔ خورشید الاسلام۔ عزیز احمد۔ اختر رائے پوری

۷۔ نیم معروف بین عصر رداں۔ شاعر : نشور واحدی۔ مختار صدیقی۔ عزیز حامد مدنی

۸۔ غیر معروف شاعر : اجتبیٰ رضوی۔ محب عارفی۔ فرید جاوید۔ قمر جمیل۔ وسیم مہبی۔ حامد نم۔

۹۔ وہ جو شعر کا کام جانتے ہیں : ناصر کاظمی۔ نشور واحدی۔ فیض۔ مختار صدیقی۔

۱۰۔ وہ نقاد جو شاعر ہو سکتے تھے : عزیز احمد۔ انتظار حسین۔

اردو شاعری کی حالت کچھ اچھی نہیں ہے۔ شاعری چوبیس گھنٹے کا کام ہے۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ ادبی سیاست کی تمام ڈوریاں بھی آپ کے ہاتھ میں ہوں۔ اچھا گھر اور اچھی گاڑی بھی آپ کے پاس ہو۔ خوبصورت لڑکیاں بھی آپ پر جان نچھاور کریں۔ آرام اور آسودگی بھی آپ کو میسر آئے۔ افسری کی سیڑھیوں پر بھی آپ متواتر چڑھتے رہتے ہیں۔ مشہور بھی آپ ہی ہوں گے۔ فکرِ تازہ اور نظمِ جدید بھی آپ ہی کے قلم سے ٹپکے۔ انتخابی رسالے بھی آپ کو ہر ماہ چھاپیں۔ آپ تنقید نگاروں کے بھی منظورِ نظر ہوں۔ شرافتِ ذاتی اور عزتِ نفس بھی آپ کے حصے میں آئے ادبی سیاست کی گندگی میں بھی آپ گردن تک ڈوبے ہوئے ہوں۔ اور شعر بھی آپ ہی کہیں

جس وقت گیٹے کی شاعری کا ستارہ نصف النہار پر تھا اور وہ یورپ کا عظیم ترین شاعر تھا جرمنی میں اعلیٰ تنقید نے جرمنی کے سربرآوردہ شاعروں کی فہرست شائع کی۔ گوئٹے کا نام اس فہرست میں تیرھواں تھا۔ شاعری جوہر قابل کے علاوہ جانکاہی اور ایثار کا کام ہے۔ جانکاہی کو لوگ آجکل آورد و اکتساب سمجھتے ہیں اور ایثار کو حماقت۔ کیا ہم اپنے دس ابھرتے ہوئے شاعروں کو ہمہ وقتی شاعر بنانے کیلئے غیر مشروط طور پر دو سو روپے ماہانہ دے سکتے ہیں؟ تاحیات۔ اگر نہیں تو کیا شاعری گھنٹے دو گھنٹے کا کام ہے۔ اگر دے سکتے ہیں تو کیا ہمارے شاعر زندگی کی دیگر پرکشش منزلوں کو چھوڑ کر تمام تر توجہ شاعری پر مرکوز کرنے پر رضامند ہوں گے؟ کیا ہماری تمام ادبی۔ نیم ادبی۔ اور ادیبوں کی انجمنوں کی جملہ آمدنی کا نصف یعنی ۵۰ فیصدی حصہ شاعری پر صرف ہوتا ہے؟ اگر نہیں تو کیا شاعری نثر سے کم معاوضہ اور توجہ کی مستحق ہے؟ کیا ہماری نام نہاد جدید نثر شاعری کا ۸۰ فیصدی حصہ انگریزی۔ فرانسیسی۔ فارسی اور اردو شاعری کا سطحی چربہ یا گھٹیا ترجمہ نہیں ہوتا۔ کیا ہمارے رسائل انصاف اور سخن شناسی سے ہر ادبی تخلیق کی تلاش۔ ترتیب اور انتخاب کرتے ہیں؟ کیا ہمارے تنقید نگاران موضوعات پر لکھنے کی جرأت رکھتے ہیں جن پر کبھی کچھ نہیں لکھا گیا ہے۔ بجائے ان پیش پا افتادہ عنوانات کے جن پر وہ گھوم پھر کر آجاتے ہیں۔ اور جن پر مزید کچھ لکھنے کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے؟ اگر ہماری شاعری کا کوئی مستقبل ہے تو ان لوگوں کو خوف۔ معاصرانہ چشمک۔ تنگ نظری۔ علاقائی تعصب اور ذاتی مصلحت اندیشی سے بلند ہو کر اپنی شاعری کی چھان پھٹک کرنی چاہیے جو نہ صرف یہ کہ شعر بھی کہتے ہیں بلکہ جن کا شاعری سے تخلیقی تعلق ہے۔ اگر ہمارے ایڈیٹر واقعی انصاف پسند اور سخن شناس نہیں ہیں تو سخن شناس اور انصاف پسند لوگ ایڈیٹر کیوں نہیں ہیں۔ اگر آپ کچھ نہیں جانتے تو لکھتے کیوں ہیں اور اگر کچھ جانتے ہیں تو لکھتے کیوں نہیں؟

شاعری کو سمجھنے کے لئے علم۔ ریاضت یا مطالعہ کافی نہیں ہے۔ ورنہ ادب کا ہر ڈاکٹر۔ یونیورسٹی میں ہر اوّل آنے والا طالب علم۔ محکمہ کا ہر اعلیٰ افسر۔ شہر کا ہر کتاب فروش۔ اور ہر لائبریرین جوہر شناسی کے معاملے میں حرفِ آخر ہوتا۔ فن تحریر کا تعلق علم سے نہیں ہے۔ روشنی سے ہے۔ شبلی۔ حالی اور آزاد علوم سے غافل نہیں تھے مگر ان کی تحریر میں روشنی جھلکتی ہے جیسے فانوس سے چھن کر آرہی ہو۔ اسی کے برعکس ابوالکلام۔ نیاز فتحپوری اور مہدی افادی کے یہاں ہمیں جگہ جگہ یہ احساس ہوتا ہے کہ لکھنے والا بہت پڑھا لکھا آدمی ہے۔ شاعری بہت زیادہ علم کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی۔ والیٹر۔ دانتے کے متعلق لکھتا ہے "اطالوی انھیں الوہی کہتے ہیں مگر ان کی الوہیت ذرا مخفی قسم کی الوہیت ہے۔ اُن کے شرح نویس ہیں اور یہ ایک اور وجہ ہے اُن کے سمجھ میں نہ آنے کی۔ ان کی شہرت میں روز بروز اضافہ ہوتا چلا جائیگا۔

کیونکہ شاید ہی کوئی انھیں پڑھتا ہو۔ جگر کا مطالعہ وسیع نہ تھا اور کتابی لوگ ان کا مذاق اڑاتے ہیں مگر فراقؔ۔ نشورؔ۔ فیضؔ۔ مجازؔ۔ جذبیؔ۔ مجروحؔ وغیرہ ان کے اثر سے محفوظ نہیں ہیں۔ کچھ لوگ کھدائی کا کام کرتے ہیں۔ راستے نکالتے ہیں۔ مثلاً بادلےؔ لیئر۔ بیدلؔ۔ والیریؔ۔ عظمت اللہ۔ ایزرا پاؤنڈ۔ میراجیؔ۔ ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ۔ وہ شاعر گر ہیں۔ شاعروں کے شاعر ہیں۔ مگر ٹیگور۔ میرابائی۔ حافظ۔ ٹی پو۔ دیان اور رلورکا کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے؟ ان اشعار کو دیکھئے۔

۱۔ دیکھا تھا کبھی خواب سا معلوم نہیں کیا — اب تک اثر خواب ہے معلوم نہیں کیوں

۲۔ ہے جوانی خود جوانی کا سنگھار — سادگی گہنا ہے اس بن کے لئے

۳۔ وہ کچھ اس طرح سے آئے مجھے اس طرح سے دیکھا — مری آرزو سے کمتر مری تاب سے زیادہ

۴۔ کلی مسکرائی لب نیم وا پر — فضا ہو گئی نیم خاموش گویا

۵۔ اے ساربان آہستہ راں کارام جانم میرود — واں دل کہ با خود داشتم بادلستانم میرود

۶۔ بر پائے خرابات رد من بخشائے — بر دست پیالہ گیر من رحمت کن

۷۔ یکے ست ترکی و تازی دریں معاملہ حافظ — حدیث عشق بیاں کن بہ ہر زباں کہ تو دانی

ان اشعار کے لکھنے یا سمجھنے کے لئے محض کتابی علم لازمی یا کافی نہیں ہے۔ لیکن زندگی کا گہرا اور رچا ہوا شعور یقیناً ضروری ہے۔ جو لوگ شعر کو سمجھتے ہیں ان کے لئے ایک شعر ایک مصرع کافی تعارف ہوتا ہے۔ ورنہ ایک دیوان بھی کم ہے۔

نظم نیم قدیم کے لکھنے والوں مثلاً جمیل مظہری۔ جوشؔ۔ فراقؔ۔ مجازؔ۔ نشورؔ۔ شاد عارفی وغیرہ کی طرف سے بے توجہی تو شاید اس لئے ہے کہ ہماری تنقید ہیئت کے تجربوں کو ضرورت سے بہت زیادہ اہمیت دینے لگی ہے۔ جو شاعر چھوٹے بڑے مصرعے، مستزاد، کینٹوز۔ یا مغرب سے مستعار دیگر حربے نہیں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کی قیمت متعین کرنے کا ابھی وقت نہیں ہے۔ جدید نظم کے شاعر عظمت۔ میراجیؔ۔ راشدؔ۔ مختار صدیقی اور اختر الایمان کے علاوہ سو دو سو صاحب کتاب شاعر ہیں۔

۱۔ ہم بھی کھیلے عشق سے — یادش بخیر

۲۔ کونسی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

۳۔ جھلسے پیڑ جلی آبادی بستی سو کھی خرمن راکھ

۴۔ سلیماں سربزانو اور سبا دیراں

مختار اور اختر الایمان جدید رجحانات کے رسیا تھے مگر روایت کے ذہنی بلکہ سلیم الطبعی سے

نیم پابند۔ مستزاد اور معرا نظموں کی طرف مائل رہے۔ مختار۔ تصور۔ تحسین اور شاد عارفی... یگانہ کی طرح جدید معنویت کی تلاش کے باوجود کلاسیکی شاعری کا گہرا اور رچا ہوا شعور رکھتے ہیں۔ مختار صدیقی اپنی الگ زبان میں لکھتے ہیں۔ وہ محاوروں اور روزمرہ کو آخری حدوں تک نچوڑنے کے قائل ہیں۔ ان کی زبان ذرا بوجھل ادق اور پیچیدہ ہے۔ معنوی اعتبار سے اور ہیئت کے لحاظ سے بھی ان کی شاعری میں راشد اور اختر الایمان سے زیادہ ہمتیں ہیں۔ گہرائی ان کے کلام میں اکثر علم کی صورت میں آئی ہے اور روشنی کبھی کہیں۔ فارسی۔ ہندی۔ فرانسیسی اور دوسری زبانوں کے شاعروں سے وہ غافل نہیں معلوم ہوتے۔ مثلاً ان کی دل دہلانے والی نظم "برف باری کی ایک رات" "مری کی نیم کشمیری پہاڑیوں کے علاوہ سینٹ جان پرس کی نظم "دی سنوز" — "اور پھر برف گرنے لگی۔ مفارقت کی پہلی برف باری" کی یاد دلاتی ہے۔ میراجی نے ان کا ذکر اپنے اسکول کے بڑے درجے کے نظم نگاروں کے ساتھ کیا تھا۔ مگر حیرت کی بات تو یہ ہے کہ فیض اور راشد نے بھی جو مختار کی شاعرانہ حیثیت سے غافل نہیں ہو سکتے۔ کبھی فراخدلی سے ان کی شاعری کی قدر و قیمت کا اعتراف نہیں کیا۔ ن م راشد کا اثر ان کے معاصرین پر کافی ہے۔ ان پر بھی جو ان سے بہتر شاعر ہیں۔ مثلاً مختار صدیقی پر۔ مگر ان کی شاعری موضوع۔ ہیئت۔ زبان۔ اور آہنگ ہر اعتبار سے اوسط قسم کی شاعری ہے۔ ان کے یہاں ایک طرح کی توجہ۔ رکھ رکھاؤ۔ کاوش۔ ریاضت بلکہ مشقت کا احساس ضرور ملتا ہے۔ مگر اونچے سر... پُر تکلف طہرانی اردو اور بے تکان یک رنگی نے ان کی تمام شاعری کو دس پندرہ اچھے ٹکڑوں کے علاوہ ابھی تک حسن سے دور رکھا ہے۔ ان کے یہاں ساکن اور متحرک حروف اور مصرعوں کی چال نہ جانے کیوں ایک بھاری بھرکم گرنی اور مضبوط بیل گاڑی کی چال کے مشابہ معلوم ہوتی ہے۔ بہرحال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ لوگ ان کے رنگ میں نظمیں لکھتے ہیں۔ بیل گاڑی نے راستہ تو بنایا ہے۔ میراجی بذاتِ خود فرائڈ۔ میراسین۔ ہندو تہذیب۔ لوک گیت۔ لوک ناچ اور مغربی شاعری کے فرانسیسی اسکول سے شدید طور پر متاثر تھے۔ مگر ان کی شاعری نہیں تو ان کی شخصیت کے اثرات آج تک جدید اردو شاعروں پر پائے جاتے ہیں۔ ان کے اندر سچی شاعری کی بھرپور لگن بھی تھی مگر وہ اردو شاعری کو ایک بھی نظم ایسی نہ دے سکے جو صحیح معنوں میں مکمل اور بڑی نظم ہو۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی کہ وہ شاعر ہونے سے پہلے روحانی طور پر ٹوٹ چکے تھے۔ ان کی شاعری میں ایسے مصرعے یا ٹکڑے ضرور ملتے ہیں جن میں کونپلوں کا حسن نیم رس ہے۔ مگر ان کی کھیتی پر ایسا لگتا ہے کہ پالا پڑ گیا تھا۔ ان کے تنقیدی مضامین اور ترجموں کا مجموعہ "مشرق و مغرب کے نغمے" آج بھی پڑھنے کی چیز ہے۔ کیا نئی پود یا نئی نسل کے کسی ایک شاعر نے بھی اتنی ریاضت اور تلاش ذاتی کا ثبوت دیا ہے۔ ان سات سو صفحات سے جو ۱۹۳۶ء سے ۱۹۳۹ء کے درمیان لکھے گئے اور شائع ہوتے رہے۔ یہ پتہ چلتا ہے

کرعسکری وغیرہ کو ماننے لیے۔ جاآتش۔ لاآتش۔ راآتی بو۔ اور ملاآرمے وغیرہ کا چسکا کیسے پڑا۔ اور ہمارے بعض جدید نظم گو شعرا جو جل کُھمبی کی طرح سارے تالاب کو گھیرنے والی نظمیں بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں۔ کہاں سے اِدھر اُدھر کے ادھ کچرے ترجمے اٹھا لاتے ہیں۔ شرم کی بات ہے مگر ہے کہ ابھی ہماری آزاد نظم میراجی اسکول سے آزاد نہیں ہو سکی ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ سچ کون بولے گا؟ سچ کیا ہے اور سچ بولنے کی ضرورت کیا ہے۔ کچھ لوگ پانی سے لکھتے ہیں۔ کچھ رنگ سے لکھتے ہیں۔ کچھ پسینے سے لکھتے ہیں۔ کچھ تیزاب سے لکھتے ہیں۔ منزلِ خامہ اگر شہبشر۔ انتقام یا دل آزادی نہیں ہے تو جراحت سے بڑھ کر کوئی مرہم نہیں ہے۔ والیٹر۔ سوئفٹ۔ ٹالسٹائے اور دستوفسکی وغیرہ نے اپنے وقت کی ہزاروں ایسی سچائیاں دریافت کیں جن کو جھیلنا سخت جان لوگوں کا کام ہے۔ سمجھنا اہلِ ہمت کا اور اظہار کے جاوداں سانچوں میں ڈھالنا صرف ان لوگوں کا کام ہے جو سچائی کی قدر بھی جانتے ہیں اور قیمت بھی سے شہادت ابتدائے جنگِ عشق است۔ سچ بولنا اتنا آسان کام نہیں ہے۔ پیر آندیو نے کہا۔ ”آپ سچ کہہ رہے ہیں اگر آپ سمجھتے ہیں کہ آپ سچ کہہ رہے ہیں۔ مگر یہ آپ کو کیسے معلوم ہوا؟“ — یہ چاند اُس کے ساتھ چلا جو جدھر گیا۔ ابنِ مریم کو کچھ اندازہ ہوا کہ روحِ فلسطین کی روح میں کون سا گھن لگا ہوا تھا۔ اور دھیرے دھیرے انھوں نے اپنی سادہ رنگ فراست سے اپنے عہد کے جملہ جذباتی۔ سیاسی اور روحانی مسائل کو سمیٹ لیا۔ محبت سے۔ روم کے حکمراں غافل نہ تھے۔ انھیں اکیلے پہاڑوں سے ایک زندہ شخصیت کی آنچ رفتہ رفتہ وادیوں اور چراگاہوں میں اُترتی ہوئی نظر آئی۔ آگ دلوں میں گھر کرتی جا رہی تھی۔ جب ان کے ہاتھوں اور پاؤں میں کیلیں ٹھونکی گئیں تو ان کی عمر ۳۳ کے لگ بھگ تھی — انھیں قید نہیں کیا گیا۔ کیوں کہ اعتراض ان کی آزادی پر نہیں تھا۔ ان کے وجود پر تھا:

بقیہ فرانسیسی شاعری

رہے گا۔

نطانت کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ کبھی ختم نہیں ہوتی اور اسی لئے شعری تاریخ کی تشکیل و تدوین نظموں کے لکھنے سے کہیں زیادہ سکوت و خاموشی کے ان ادوار سے ہوتی ہے جس کی ایک مثال راں بو نے اپنی ذات سے پیش کی ہے۔ لفظ کی بھرپور صلاحیت اور اثر کا اندازہ صرف ان کثیر شعری علامات سے لگایا جا سکتا ہے جو سپردِ قرطاس کردی جاتی ہیں۔ اپنے پیش رَو عظیم شعراء کی طرح رینے شار کا رول بھی یہی ہے کہ وہ اس خیال کی تبلیغ کرے کہ شاعری کو کسی نہ کسی سمت میں رہنمائی ضرور کرنی چاہئے۔ شاعر کی جستجو اس کی نظموں سے کہیں زیادہ روشن و تابناک ہوتی ہے کیونکہ اس کے اشعار تو محض اس کی جستجو کی دھندلی اور ڈولیدہ اسناد ہیں اور اس سے زیادہ کچھ نہیں:

مصطفیٰ زیدی

اپنی شاعری کے بارے میں

"بغیر انسپریشن شعر لکھنا ہمارے اوپر حرام ہے۔ مصرع موزوں کرنا۔ قافیہ ردیف میں رواں دواں ابیات نکال لینا بالکل آسان ہے۔ روز ایسے مصرعے اور شعر ہوتے رہتے ہیں۔ زیادہ تر PARODIES جو ذہن میں رہتی ہیں اور وہیں گُم ہو جاتی ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جنہیں خدا نے توفیق دی ہے کہ غالب اور سودا کی بحروں میں پورے پورے دیوان انہوں نے چھپوا رکھے ہیں۔ میرا شعر اگر کسی کی کہی ہوئی زمین میں ہے تو یہ اتفاقی بات ہے نہ کہ ارادی۔ میاں یہ خودستائی نہیں بلکہ اعترافِ عجز ہے کہ دماغ بغیر محرکات کے شل پڑا رہتا ہے بلکہ یوں کہو کہ رنگ اور صوت اور ہیجان اور دھند لکے تو ذہن میں ہر وقت قائم رہتے ہیں لیکن انسے تصویریں اور قوسیں اس وقت بنتی ہیں جب سورج کی کوئی کرن ان پر پڑتی ہے۔

اردو شاعری میں جس چیز کی سب سے زیادہ کمی ہے وہ ہے PRECISION یعنی دیانتداری۔ جذبے کیلئے الفاظ تلاش کرنا' وہی الفاظ استعمال کرنا جو اس جذبے کی صحیح عکاسی کرتا ہے نہ کہ آس پاس کے لفظ۔ ہماری شاعری کے الفاظ دیکھو۔ کیا کیا رنگیلے' رسیلے اور چمکدار ہیں ــــ قفس' شہر' ہم' آوارہ' سنگیت' غرمن' شفق' چاند' ستارہ' پلک' نوکِ مژہ' اجنبی' رات' سناٹا' تنہائی وغیرہ وغیرہ۔ آج کل ہم سب بچوں کی طرح ان الفاظ کے گڈے گڑیوں کا بیاہ رچا رہے ہیں لیکن اس بیاہ کا نتیجہ کچھ برآمد نہیں ہوتا۔ گڈّا نامراد اور گڑیا بانجھ مر جاتی ہے۔

میں سوچتا ہوں کہ جب مشاعرے میں میرؔ صاحب یہ شعر پڑھتے ہوں گے ؎

دو چار زندہ رہ گئے' دو چار مر گئے

اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

تو کیا سماں ہوتا ہوگا۔ دلوں سے سناٹا گزر جاتا ہوگا۔ اہلِ محفل کے علاوہ زندگاں کی روحیں بھی وجد کرتی ہوں گی' اور ہم لوگوں کا یہ حال ہے کہ ہم نے مرنے کی دھمکیاں دے دے کر لوگوں کو بور کر دیا ہے۔ خودکشی کے نام پر تو اب

کوئی محبوب راضی ہی نہیں ہوتا۔ جو نظم شروع کرو معلوم ہوتا ہے شاعر صاحب اداس ہیں یا تنہائی کی منظر کشی کر رہے ہیں، یا اگر کسی نے برا بھلا کہا، قوم اور ملک کی عزت کا طعنہ دیا تو تھوڑی بہت نعرے بازی کر لی۔

دو چار TYPICAL نظموں کے خاکے ملاحظہ ہوں:

۱۔ ابتدا — شاعر تنہا ہے اور خیالات میں غرق ہے
عروج — شاعر تنہا ہے اور خیالات میں غرق ہے
انتہا — شاعر تنہا ہے اور خیالات میں غرق ہے

۲۔ ابتدا — لڑکی رئیس زادی ہے اور شاعر مفلس ہے
عروج — لہٰذا اے لڑکی تو اپنا محل ٹھکرا کر میری جھونپڑی میں کیسے آئے گی۔
انتہا (الف) لہٰذا اے لڑکی تو اپنے گھر خوش رہ، میں اپنے گھر خوش ہوں۔
(ب) لہٰذا میں ساری دنیا کو سنگسار کر دوں گا۔
(ج) لہٰذا جب تک میں محل نہ بناؤں تو میرا انتظار کر۔

۳۔ ابتدا — رات
عروج — آدھی رات
انتہا — لیکن سحر ضرور آئے گی۔

دوسروں کو کیا کہیں، ہماری کئی نظمیں انہی ڈھانچوں پر کسی ہوئی ہیں۔ یاروں کے ساتھ بیٹھے تو عاشقی کے چٹکلے کے ساتھ سنا لیں، سیدھے سادھے شعر پرست مل گئے تو یہی نظمیں سیاسی اور آفاقی ہو گئیں۔ اسلئے کیوں نہ ایمانداری سے کہا جائے کہ بھائی ہم نے محبت کی ہے اور اس طرح کی ہے یا اگر ہم آفاقی مسئلے پر سوچتے ہیں تو اس طرح سوچتے ہیں۔ اس سے بعض لوگوں کو خطرہ محسوس ہوتا ہے کہ "ادب عالیہ" کے لئے جو اپنے انفرادی خول سے نکل کر بات کہنے کی ضرورت ہے اس کا کیا ہوگا تو بات یہ ہے کہ HYPOCRISY سے تو ادب عالیہ تخلیق ہوتا نہیں۔ اپنے دل کی بات کو اپنے ڈھنگ میں کہو، دل میں، بات میں اور ڈھنگ میں تہہ اور پہلو ہوا تو خود ہی ادب عالیہ بن جائے گا ورنہ کیا فرق پڑتا ہے۔ یار ہماری نظموں کا یہ عالم ہے، جذبے کا یہ خلوص ہے کہ دو چار مقامات پر تم نہ صرف مخاطب کی شکل پہچان سکتے ہو بلکہ اس کا پوسٹل ایڈریس تک

معلوم کر سکتے ہو۔

لو ایک نظم سنو اور اس کی کہانی بوجھو۔

دیوار

تیرے کمرے کی یہ دیوار تو کچھ چیز نہیں
دل کے آگے سے یہ دیوار ہٹے تو جائیں

دل کی دیوار سے بڑھ کر کوئی دیوار نہیں
ذہن کی دھار سی جیسے کوئی تلوار نہیں
اپنے پندار سے آگے کوئی پندار نہیں
بیچ سے اپنا یہ پندار ہٹے تو جائیں

تو اُدھر اپنے خیالات میں جلتی ہوگی
میں ادھر اپنی جراحت میں پھنکا جاتا ہوں

اس جراحت کے لئے کوئی مسیحا بھی نہیں
تیرا آنچل بھی نہیں ہے تیرا سایہ بھی نہیں
اس میں ماضی تو کہاں وعدۂ فردا بھی نہیں
دوش و فردا کا یہ انبار ہٹے تو جائیں

ہٹ چکے ہیں ترے ہونٹوں سے تیرے کوچے
اب تری روح کا انکار ہٹے تو جائیں

یہ نظم گویا کبھی کہانی ہمیں ملی۔ ایک ایک لفظ واقعہ ہے۔ آخری شعر کا پہلا مصرع بھی اور آخری مصرع بھی۔
اور آج تم ہوتے تو تمہیں شعر سنا سنا کے ہراساں کر دیتے۔ یہی 'زمانے' ہمارے اوپر آتے ہیں۔
یہ انسپریشن ختم ہوا' اور ہم جھاگ کی طرح بیٹھ گئے۔ پھر کوڑے مار مار کے شعر لکھواؤ تو نہیں لکھ سکتے۔ نہ جانے ان نظموں
کی کوئی ادبی اہمیت بھی ہے یا نہیں۔ ہم اس سے غرض نہیں رکھتے۔ آگ میں رہتے ہیں اور انگاروں سے کھیلتے ہیں'
ہماری دوزخ ہی ہماری جنت ہے۔

(ابن انشا کے نام ایک خط کا اقتباس)

"پریوگ وادی" ہندی شاعری کی جھلکیاں

سکسینہ سردلیشور دیال

—— اپنی بیٹیا کے لیے (دو نظمیں)

—— پلیٹ فارم

—— میگھ آئے

ورییندر کمار جین

—— اُتر نہیں ہے

اشوک باجپائی

—— پیار کرتے ہوئے

ڈاکٹر دھرم ویر بھارتی

—— یہ ڈھلتا دن

نند کشور متل

—— کالے رنگ کا سنگیت

کیدار ناتھ سنہہ

—— اناگت

مختصر تعارف

اور

تبصرے ——!

باقر مہدی

باقر مہدی

اشاریہ

تجرباتی شاعری کی سرحدوں میں ضرورت رہتی ہے "یہ فیشن" بن جائے تو بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے لیکن روایت
میں بغاوت کا ایک پہلو سامنے آ ہی جاتا ہے۔ تجرباتی شاعری صرف روایتی شاعری سے انحراف کا نام نہیں ہے
کیونکہ شاعری تو بہرحال بڑے اچھے پرانے شاعروں سے اپنا رشتہ رکھے گی اس کا منقطع ہونا ممکن ہی نہیں
ہے البتہ جیسے جیسے فکر و نظر کے پیمانے تبدیل ہو جاتے ہیں اور زندگی کی بجا بھی نئے مزاج کی تشکیل کرتی جاتی ہے
فلسفے کے آئینے نئے زاویئے سے منعکس ہونے لگتے ہیں ایسے عبوری دور میں تجرباتی شاعری ادب میں ایک اہم
رول ادا کرتی رہی ہے۔ یہ نہاں خانوں یا محض میدانوں کی پیمائش نہیں ہے یہ صرف عقل و دل کا سنگم ہی نہیں ہے
بلکہ یہ آواز ہر لمحہ ندرت، جدّت اور شعریت کو دعوت دیتی رہتی ہے بلکہ پرانی بات میں سے نئے معنی پیدا ہوتے جائیں
دھندلی تصویروں پر نیا آب و رنگ آ جانا ہے اس اقدام میں کئی خطرے ہیں اس کا بھی امکان ہے کہ یہ آواز صدا بصحرا
ہو کر رہ جائے اور ندرت شعریت کا ساتھ نہ دے پائے یہی نہیں الفاظ پرانے معنی چھوڑ کر نئے معنی نہ پا سکیں
کیونکہ یہ شاعری کوی سمیلنوں اور مشاعرے کی شاعری نہیں ہے یہ مطالعے اور مختصر صحبتوں میں پڑھنے اور سننے کی شاعری
ہے۔ اس کے لئے بیدار مغزی کے ساتھ ساتھ وسیع القلبی کی بھی ضرورت ہے صرف "دل گداختہ" سے کام نہیں
چلتا۔

ہندی کی پرگتی وادی شاعری کی نظمیں ایک کارنامے کی صورت میں نہیں پیش کی جا رہی ہیں بلکہ ہندی
اور اردو کے دیرینہ تعلق کو مدنظر رکھتے ہوئے اردو کے جدید شاعروں سے ہندی کے چند شاعروں کا "تعارف"
کرایا جا رہا ہے۔ اس انتخاب کرنے میں میری مدد گریش چندر صاحب نے کی ہے۔
ان کے ساتھ مختصر تاثراتی تبصرے بھی دیئے جا رہے ہیں۔ میں یہ دعویٰ ہرگز نہیں ہے کہ ہندی کی جدید

شاعری کا مکمل مطالعہ کرنے کے بعد نظمیں منتخب کی گئی ہیں بلکہ خاص طور سے اپنی امیجری انداز بیان کی ندرت اور موضوع کے تنوع کی وجہ سے چُنی گئی ہیں۔

اُردو میں تجرباتی شاعری ایک تحریک کی صورت نہیں اختیار کر سکی ہے یہ اچھی بات بھی ہے اس لئے کہ شاعری کسی تحریک کی ہو کر رہ جائے تو رسمی بن جاتی ہے، خواہ وہ کتنی ہی ندرت، کا دعویٰ کرے۔ لیکن یہی بات خطرہ بھی بن سکتی ہے اگر ایک دوسری زبان کی شاعری سے بے تعلقی بہت بڑھ جائے (خاص کر ایسے دور میں جب کہ ہم نئے انگریزی اور امریکی شاعروں کا مطالعہ کرتے رہتے ہوں) تو یہ غلط بات ہے۔ ہندی کی پریوگ وادی شاعری کسی ایک موضوع، ایک گروہ ایک دائرے کی پابند نہیں ہے اس میں سیاسی، رومانی اور فکری موضوعات پہلو بہ پہلو ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ ابھی ابتدائی دور سے گذر رہی ہے پھر بھی اچھے خاصے کامیاب تجربے ملتے ہیں اور یہی بات بڑی امید افزا ہے۔

سکسینہ سرویشور دیال

"اپنی بٹیا کے لئے!"

(دو نظمیں)

:

پیدائش ۱۹۲۷ء
مقام - بستی، اُتر پردیش

تعلیم - بنارس، الہ آباد - ایم - اے
آج کل - آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ میں ملازم ہیں

ایک بار شاعر نے اپنا تعارف ان الفاظ میں کرایا تھا —

"سبھاؤ — نہ اچھا نہ بُرا، باہر سے سنجیدہ بھیتر (اندر) دیا نہیں، مصیبت، کشمکش اور مایوسی کے تجربوں کے کارن ضرورت پڑنے پر کھری بات کہنے میں سب سے آگے، اپنوں کے بیچ بیگانہ سا اور بیگانوں کو اپنا سمجھنے کا عادی، کاہل اور سست، سوچنا زیادہ کرنا کم، اپنی ایک (راہ) پر چلنا اور کسی کی پرواہ نہ کرنا — یہ کچھ اہم عیب ہیں۔ دوسروں کی نظر میں —"

(۱)

پیڑوں کے جھنجھنے
بجنے لگے
لڑھکتی آ رہی ہے
سورج کی لال گیند
اٹھ میری بیٹی صبح ہو گئی

تو نے جو چھوڑے تھے
گیس کے غبارے

تارے اب دکھائی نہیں دیتے
(جانے کتنے اوپر چلے گئے!)
تونے جو بچائی تھی بھر کی
چاند، دیکھو اب گرا ..... اب گرا
اٹھ میری بیٹی صبح ہو گئی

تونے تھپکیاں دے کر
جن گڈّے گڈیوں کو سلا دیا تھا
ٹیلے، منہ رنگے آنکھ ملتے ہوئے بیٹھے ہیں
گڈّے کی زرتاری ٹوپی
الٹی نیچے پڑی ہے، چھوٹی تلیا
وہ دیکھو اڑی جارہی ہے چونر
تیری گڈیا کی جھلمل ندی
اٹھ میری بیٹی، صبح ہو گئی

تیرے ساتھ تھک کر
سوئی تھی جو تیری سہیلی
جانے کس جھرنے میں نہا کر آگئی ہے
گیلے ہاتھوں سے چھو رہی ہے تیری تصویروں کی کتاب
دیکھ تو، کتنا رنگ پھیل گیا ہے
اٹھ گھنٹیوں کی آواز دھیمی ہوتی جا رہی ہے
دوسری گلی میں مڑنے لگ گیا ہے بوڑھا آسمان
ابھی ابھی دکھائی دے رہے ہیں اس کی لاٹھی میں بندھے

رنگ برنگے غبارے، کاغذ کی پنّی کی پَن چرخیاں
لال ہری عینکیں، دفتی کے رنگین بھونپو
اٹھ میری بیٹی، آواز دے صبح ہو گئی

اٹھ دیکھ —!
بندر بسکٹ کا ترا ڈبا لئے
چھت کی منڈیر پر بیٹھا ہے
دھوپ آ گئی —!

(۲)

دیکھ یہ ربر کی چڑیا
پیٹ دبانے پر گاتی ہے
یہ خرگوش اچھلتا ہے
بھوک سے کہیں روتا ہے کوئی —!
دودھ ہے دودھ، یہ دھوپ
جو چاروں طرف پھیلی ہے

اٹھ بھر لے اپنا کٹورا
آخر چندا ماما بھی تو یہی دودھ پیتا ہے
آسمان کے پار بہت دور، ایک بہت بڑی گائے[1] ہے
جو کسی کو دکھائی نہیں دیتی

---

[1] (کام دھینو سورگ کی ایک گائے جو ہر خواہش پوری کرتی ہے)

وہ گائے تیرے پتا کی ہے
وہ ہر بھو کے بچے کے پتا کی ہوتی ہے
رومت، نہیں تو وہ گائے بھاگ جاتی ہے
اور پھر پتا کھوجنے جاتا ہے تو لوٹتا نہیں ــــ!

تبصرہ:- یہ نظمیں جب پہلی بار میں نے پڑھی تھیں تو امیجری کی خوبصورتی نے اس کی دوسری خوبیوں کو اثر پذیر نہیں ہونے دیا تھا۔ آج دو ایک بار پڑھنے کے بعد کچھ اور ہی اثر ملتا ہے۔ ان کو الگ الگ کر کے نہ پڑھنا چاہیے۔ اصل میں یہ ایک ہی نظم کے دو حصے ہیں۔ جنہیں شاعر نے دو نظمیں کہا ہے جب تک دوسری نظم نہ پڑھی جائے نظم کا مجموعی خیال سمجھ میں نہیں آتا اور یوں دیکھیے تو الگ الگ نظم کچھ اور ہی معنی رکھتی ہے جو ایک دوسرے سے بہت مختلف نہیں ہے۔ ایک چھوٹی سی ننھی سی بچی جن کھلونوں کو اپنا دوست، ساتھی اور ہمدرد سمجھتی ہے ان کے کھیل، باتیں اور دلی تعلق کو شاعر نے بڑے نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ بظاہر اس نظم کی بیشتر باتیں ہمیں عام سی معلوم ہوں گی مگر ان جانی پہچانی ہوئی چیزوں سے شاعر نے انوکھے طریقے سے تعارف کرایا ہے۔ اور جب کسی بات یا چیز کو نئے معنی دینے ہوتے ہیں تو دوسرا ایک بالکل ہی "ان مل" چیز کا ذکر کرتا ہے جیسے ؎

تو نے تھپکیاں دے کر
جن گڈے گڑیوں کو سلا دیا تھا
ٹیلے، منہ رنگے آنکھ ملتے ہوئے بیٹھے ہیں

اور یہ پہلی بار خیال آتا ہے کہ ٹیلے، رنگین گڈے کی طرح معلوم ہوتے ہیں جو کتنی ہی بار انہیں دیکھنے کے بعد بھی نہیں آیا تھا لیکن یہ مصرع "ٹیلے، منہ رنگے آنکھ ملتے ہوئے بیٹھے ہیں" پڑھنے کے بعد کتنے ہی ٹیلے گڈوں کی طرح خاموش بیٹھے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شاعر کا یہ کمال ہے کہ اسے تجرباتی شاعری میں عام اور معلوم چیزوں کو نئی معصومیت، درد اور تمثیلی خوبصورتی بخشی ہے ــــ دھوپ، دودھ ہے، آسمان ایک غبارے بیچنے والا بوڑھا ہے تارے گیس کے غبارے اور چاند بھوکی ــــ یہی نہیں دوسری نظم کے دونوں بند اپنے اندر دردناک تاثر رکھتے ہیں اور ہمیں ایک غریب بھو کی لڑکی کی موت کا خیال آتا ہے

حسرتوں کے کھلونے چاند تارے ہیں۔ اور جس کا باپ اسے طرح طرح کے کھلونوں کے نام لیتا ہے جو ہر غریب بچّی کے ہوتے ہیں مگر وہ صبح سے بہت پہلے چلی گئی ہے۔ یہاں پر صبح بھی ایک اور معنی رکھتی ہے۔ اور وہ ہے آزادی کے بعد کی صبح مگر اس صبح کے آنے کے بعد بھی بھوک کی بچی کے لئے دھوپ ہی دودھ اور کیا دودھ جو چندا ماما پیتا ہے۔ یہ بات صرف نئی ہی نہیں ہے بلکہ دکھ کے نشتر بھی چبھو دیتی ہے۔ سکینہ کی یہ دونوں نظمیں تجرباتی شاعری میں اپنی خوبصورت امیجری، انوکھے انداز اور دھیمے لب و لہجے کی اثر آفرینی کی وجہ سے ہماری نظر کو ایک نئی جرأت کا احساس دلاتی ہیں۔ یہی کہ "پرلیگ وادی" شاعری کامیابی کے ساتھ آہستہ آہستہ قدم اٹھا رہی ہے۔

سکینہ سردیشور دیال

"پلیٹ فارم"

سیٹی بجی
کچھ دیر انجن کھڑا "سوں سوں" کرتا رہا
انت آواز کرمش[1] بڑھتی گئی
ایک جھٹکے کے ساتھ گاڑی چلی
بہت دیر تک
تیز ہوتے ہوئے انجن کی آواز
آتی رہی، آتی رہی، آتی رہی،

اور پھر دھیرے دھیرے گھٹتی ہوئی — کھو گئی
پرگتی[2] کا اتنا ہی
اتہاس[3] میں جانتا ہوں۔
کیونکہ ہر بار انت میں
میں — محض میں
ایک سونا پلیٹ فارم
نرجن[4] خاموش پڑا رہ گیا ہوں

---

۱ رفتہ رفتہ، بتدریج ۔ ۲ ترقی ۔ ۳ تاریخ ۔ ۴ اجاڑ۔ ویران

یہی کہنے کے لئے
کہ ایک دن ٹرین آئی تھی
رکی تھی
چلی تھی
شاید پھر آئے گی
رکے گی
چلی جائے گی
کرم[۵] یہ لگا رہا ہے
گرم یہ لگا رہے
لیکن ہر چھن[۶] سواگت
ہر دوسرے چھن پر نکتشا[۷] نے
کچھ مجھ کو ایسا کر دیا ہے
کہ لگتا ہے
میں ہی گتیوان[۸] ہوں
گاڑیاں جڑ[۹] اور بے لوث کھڑی ہوئی ہیں
میں ہی محض
آتا ہوں — جاتا ہوں — آتا ہوں — جاتا ہوں
میں - میں - سونا پلیٹ فارم

(۲)

دروازوں کی پلکیں آدھی مند گئی ہیں
بیڑیاں بھی شہتری لیٹی[۱۰] ہیں
پل جانے کب سے اوندھا پڑا ہوا ہے
بوجھ لادنے کی دو پہیے والی گاڑی تک
اپنی پیٹھ کھول کونے میں دبک گئی ہے
دونوں بھجائیں[۱۱] پھیلائے
لقوے زدہ مریض سی
خالی بنچیں کتنی گہری نیندیں ہیں
روشنی تک،
آنکھیں کھول کر سو رہی ہے
لیکن مجھے جاگنا ہے
کیونکہ آدھی رات کو
کوئی مال گاڑی
نیند میں جھولتی، ہچکولے کھاتی
شاید آ کر ٹھہر جائے
سوتے ہوئے اسکے انگن ڈبوں سے
شاید کوئی کھلے
شاید کچھ ایسا ملے
جسے کل صبح ہونے پر
دوسروں کو کچھ دینا ہو

(۳)

میں نے سمپورن[۱۲] جیون میں
ایک بات سیکھی تھی

---

۵ سلسلہ ۶ لمحہ ۔ ۷ انتظار ۸ محورِ رفتار ۹ بے زبان ۱۰ لیٹی ۔
۱۱ بازو ۔ ۱۲ مکمل ۔ پورے

کہ ہمالے سے بھی اننت بوجھ
اپنی پسلیوں پر لاد کر نشچنت[13] سو سکوں
کنتو[14] جانے کیوں
آج ایک چھوٹے سے پیلے بے زبان کاغذ نے
جو کہیں سے میری پسلیوں پر آ گرا تھا
میرا دم گھونٹ دیا
کیونکہ وہ
اس بات کا گواہ تھا
کہ میں بھی بکا ہوں
میری بھی ایک قیمت ہے
جسے چکائے بنا
کوئی میرا نہیں ہو سکا
اور جسے چکا کر
ہر ایک نے یہ سمجھا
کہ چند لمحے کے لئے
اُس نے مجھے خرید لیا ہے
کیسی وڈمبنا[15] ہے
کہ وہ جو گتی شیل[16] ہے
ان کے وشرام[17] چھنوں کا بھی مولیہ[18]
میری جڑ[19] آتما کے نام پر لگتا ہے

لے جاؤ
لجاتی شرماتی
سجی ہوئی وودھوں کو
کلکتے اچھلتے
بھول سے بچوں کو
سیٹیاں بجاتے
جھوم کر چلتے یورکوں کو
میری پلکوں پر سے
لے جاؤ
شاید گھری آنسوؤں کی بوندیں ٹوٹ پڑیں

(۴)

لے جاؤ
ان کی بھاری بھاری بوریوں کو
کپڑوں کی کسی ہوئی
بے ڈول گانٹھوں کو
پتلوں کے نرم لکڑی والے بکسوں کو
میری پسلیوں پر سے
لے جاؤ
شاید دل کی یہ دھڑکن کم ہو جائیں
لے جاؤ نیتروں[20] کو شیشوں کو

---

[13] لامتناہی [14] لیکن [15] طنز [16] رفتار میں [17] آرام کے لمحے [18] قیمت [19] بے حس
[20] ساتھا

لکھو کے دگیانکوں[21] کو
کوئیوں کو دارشنکوں[22] کو
تھکے راجنیتگیوں[23] کو
نشچھل[24] سرل[25] سنتوں کو
لے جاؤ
شاید کھینچی رگوں کا درد کم ہو جائے
کیونکہ کل
اگر میں نے سنا
کہیں میرے آس پاس

سکھ ہے شانتی ہے
سرجن[26] ہے نرمان[27] ہے
پرگت ہے وکاس[28] ہے
تب میں اپنی معنی آتما کو
ایک معنی دوں گا
انبھو[29] کروں گا
ان سب کے ساتھ
کہیں میں بھی بندھا تھا
کہیں میرا بھی یوگ[30] تھا

---

[21] سائنسداں [22] فلسفی [23] سیاست داں۔ [24] معصوم [25] سادہ [26] تخلیق
[27] بنانے کا فعل [28] پلان کرنا، ارتقا، [29] محسوس [30] تعلق

تبصرہ — یہ نظم پڑھتے ہوئے مجاز کی "ریل اور رات" کی یاد آتی ہے۔ اس میں ریل زندگی کا سمبل ہے اور یہ نظم ایک ایسے "مزدور" کی یاد دلاتی ہے جو اپنی محنتوں کا پورا معاوضہ نہیں پاتا اور اپنے چاروں طرف بے تعلقی، بھوک اور افلاس کا مظاہرہ ہی نہیں دیکھتا بلکہ خود بھی نشانہ بنا ہوا ہے۔

یہ بیانیہ انداز کی نظم آہستہ آہستہ ریل گاڑی کی طرح تیز ہوتی جاتی ہے۔ سبھی ختم کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ محنت مزدوری کرنے سے اگر ترقی اور امن اور خوش حالی پھیلتی رہے اور اس کام میں محو رہنے والے کو بھی اس کی شرکت کا احساس ہو تو زندگی میں معنی پیدا ہو جاتے ہیں ورنہ کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور بھی مشین کا حصہ بن کر رہ جاتے ہیں۔

اس نظم میں بھی کئی خوبصورت تشبیہیں ہیں اور اس کا انداز بھی خاصا اچھا ہے البتہ بیانیہ نظم میں طوالت اکثر اثر کو کم کر دیتی ہے۔ یہ خامی اس میں بھی ہے — اسکو پڑھتے ہوئے مجھے یہ شعر بھی یاد آ رہا ہے

ہر در و دیوار سے ٹپکا سرِ شار + سنگ دامن ہے نیاز دل نہیں

اور جب شاعر ایک پلیٹ فارم کو زندہ سمجھتا ہے تو اس کا رد عمل کچھ یہی ہوگا جو سکسینہ نے پیش کیا ہے۔ یہ نظم بھی تجرباتی ہندی شاعری کی ایک مثال ہے۔

سکسینہ سرویشور دیال

”میگھ آئے“

میگھ آئے بڑے بن ٹھن کے سنور کے

آگے آگے ناچتی گاتی بیار[1] چلی
دروازے کھڑکیاں کھلنے لگیں گلی گلی
پاہن[2] جیوں آئے ہوں گاؤں شہر کے
میگھ آئے بڑے بن ٹھن کے سنور کے

پیڑ جھک جھانکنے لگے گردن اُچکائے
آندھی چلی، دھول بھاگی گھاگھرا اٹھائے
بانکی چتون اٹھا ندی ٹھٹکی، گھونگھٹ سرکے
میگھ آئے بڑے بن ٹھن کے سنور کے

بوڑھے پیپل نے آگے بڑھ کر جہار[3] کی

”برس بعد سدھی لی نہیں[4]“
بولی اکلا کی[5] لتا اوٹ ہو کنوار کی
ہرشایا[6] تال لایا پانی بھرات بھر کے
میگھ آئے بڑے بن ٹھن کے سنور کے

شتج[8] اٹاری گہرائی دامنی[9] دمکی
شما کر دگانٹھ کھل گئی اب بھرم کی
باندھ ٹوٹا جھر جھر ملن کے اشرو[10] ڈھرکے
میگھ آئے بڑے بن ٹھن کے سنور کے

---

١ ہوا ٢ مہمان ٣ سواگت ٤ برس بعد یاد کیا ٥ پریشان ٦ بیل۔
٧ خوش ہونا ٨ افق ٩ بجلی ١٠ آنسو۔

تبصرہ —— بادل کی آمد ہندوستان کے شاعروں کا ایک محبوب موضوع ہے ہر زبان میں اس پر نظمیں ملیں گی اردو میں بھی کتنی ہی نظمیں ہیں لیکن جب ایک نیا شاعر اس موضوع کو اپناتا ہے تو اُسے موضوع کی پامالی کے ساتھ اس کا بھی خیال آتا ہے کہ یہ سہل امر ہے ہر دور میں اس کی تازگی رہے گی ——

سکسینہ کی یہ نظم کوئی تجربہ نہیں ہے اُسی لئے اس میں پنگل یعنی بحر اور کہیں کہیں قوافی کا بھی خیال رکھا گیا ہے یہ ان کی دوسری نظموں کے مقابلے میں نغماتی بھی ہے اس میں دھول اڑنے کو گھاگھرا اٹھا کر بھاگتی ہوئی نار کی تشبیہ اور بوڑھے بیل کی سوا گت اچھی منظر کشی کے نمونے ہیں۔ بادل صرف ہندوستان میں برسات کی آمد کا اعلان ہی نہیں کرتے۔ بلکہ محبوبہ کے پیام بر بھی ہیں اسی موضوع پر کالی داس کی مشہور نظم کے اردو میں کئی ترجمے ملتے ہیں۔

یہ نظم سکسینہ کی باقی تین نظموں سے کمزور ہے گو کہ اس میں اثر کم نہیں ہے وہ روایتی انداز کو اپنا کر بھی دو ایک نئی باتیں کہہ سکتے ہیں یہ نظم اسکے ثبوت کے لئے پیش کی گئی ہے۔

اس کی ابتدا اور انتہا تو خاصی دلکش ہے شروع میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک برات گاؤں میں داخل ہو رہی ہے اور ختم ملن پر ہوتا ہے —— بات بڑی نہیں ہے مگر اثر رکھتی ہے۔

ورِیندر کمار جین

"اُتّر نہیں ہے...؟"

(ہندی کے اچھے شاعر ہیں آپ نے چھایا وادی اور پرگتی شیل (ترقی پسند تحریک) ادوار کا گہرا مطالعہ کیا ہے ہندی کے مشہور رسالہ "بھون جرنل" کے ایڈیٹر ہیں کچھ عرصہ ہوا آپ کی کتاب "اناگت (مستقبل) کی آنکھیں" شائع ہوئی ہے آپ کے ادبی نظریے پر اروبندو کے فلسفہ کا کافی اثر ہے۔ آپنے بھی "پریوگ وادی" شاعری میں کئی نظمیں کہی ہیں اس طرح کہنہ مشق ہونے کے باوجود نئی تحریکوں میں شامل رہتے ہیں۔ جو آپ کی بیدار مغزی کا ثبوت ہے)

آج پھر کھڑکی کے
کونے سے جھانکتی

تار کی ان نوکوں پر
ڈوبتی کرن نے تمہارا نام لکھ دیا ہے

لہ جواب

..... اور میں نے اسے
آنکھ کی کور پر بندھ آئی
پانی کی لکیر میں آنچ لیا
..... اور اگلے ہی چھن اُسے
کئی بار
دھرتی کی چھاتی میں دفنا دیا

پر کیا وہ مٹ پایا؟
دفن ہو پایا؟
لگاتار وہ راتوں کی

ان بندھی تنہائیوں کو
چیر کر چلا آیا ــــ!
مگر اننت کہے جانے والے
آسمان
کیا تمہارے پاس دھرتی کی اس پکار کا
روز ہی اُدئے ہو کر ڈوب جانے والی
کرن کے سوا
اور کوئی بھی اُتر نہیں ہے.....؟

ــ طلوع

تبصرہ ــــ

یہ مختصر نظم اختر الایمان کی مختصر نظموں کی یاد دلاتی ہے۔ بظاہر یہ سیدھی سادی رومانی نظم ہے لیکن اس کی ابتدا اور انتہا دونوں چونکا دیتے ہیں۔ محبوب کا نام ڈوبتی کرنوں نے لکھا، آنکھ بھر آئی اور آنسو خاک میں دفن ہوتے گئے۔ مگر کیا درد کم ہو گیا، ختم ہو گیا ــــ نہیں وہ خلش کبھی کبھی چمک اٹھتی ہے اور اکثر تنہائیوں کا طلسم بھی دل کی دھڑکنوں سے ٹوٹ ٹوٹ جاتا ہے۔ کیونکہ پریم کا دکھ دھرتی کی پکار کی طرح ہے جس کا کسی کے پاس کوئی جواب نہیں حتیٰ کہ آسمان صرف ہر روز کرن بھیج سکتا ہے جواب نہیں ــــ یہ سادہ سی نظم ایک رومانی تاثر رکھتی ہے اور ہمیں چند لمحے سوچنے پر مجبور کرتی ہے یہ جانتے ہوئے بھی کہ ہمارے پاس بھی کوئی جواب نہیں سوا اس کے ہم اور کیا کہہ سکتے ہیں سے

جس کے ہر لفظ میں تفسیرِ غمِ پنہاں ہو
کون لکھے گا نئے دور میں اک ایسی کتاب!

ــــ اور یہ ایک مختصر نظم چبھن کا احساس دلا دیتی ہے اور یہی اس کا مقصد ہے۔

اشوک باجپائی

پیار کرتے ہوئے

(یہ ایک بالکل نئے شاعر کی نظم ہے۔ آپ کا وطن "ساگر" ہے۔ آج کل دہلی میں ایم اے کے طالب علم ہیں۔ یہ نظم ہندی کے معیاری حلقوں میں بھی بڑی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی گئی ہے) —

جب میرے ہونٹوں پر
تمہارے ہونٹوں کی پرچھائیاں جھک آتی ہیں
اور میری انگلیاں
تمہاری انگلیوں کی دھوپ میں تپنے لگتی ہیں
تب صرف آنکھیں ہیں
جو پرتکشا کرتی ہیں میرے لوٹنے کی
اُن دنوں میں، جب میں نہیں جانتا تھا
کہ دو ہتھیلیوں کے بیچ میں ایک کسم[1] ہوتا ہے
سو ریہ کسم

جب اندھیرے دروازے پر کھڑے ہو کر
تم ایک گیت اپنے کندھوں سے
میری اور اُڑا دیتی ہو
اور میں ایک پیڑ کی طرح کھڑا رہتا ہوں
تب صرف آنکھیں ہیں
جو پرتکشا کرتی ہیں میرے لوٹنے کی
ان دنوں میں، جب میں نہیں جانتا تھا
کہ دو چہروں کے بیچ ایک ندی ہوتی ہے
سو ریہ ندی

جب تم میری باہوں میں
سانجھ رنگ سی ڈوب جاتی ہو
اور میں جل بمب[2] سا ابھرتا ہوں
تب صرف آنکھیں ہیں
جو پرتکشا کرتی ہیں میرے لوٹنے کی
اُن دنوں میں جب میں نہیں جانتا تھا
دو دیہوں[3] کے بیچ ایک آکاش ہوتا ہے
سو ریہ آکاش

---

[1] پھول کنول　[2] پرتو۔ عکس۔　[3] جسم۔ بدن

تبصرہ ——— (یہ خوبصورت رومانی نظم اپنے اندر نوجوانی کی ایسی تازگی، اولیں محبت کا شدید جذبہ اور ذہانت کی جرأت آزمافکر کا اچھا امتزاج رکھتی ہے۔ اس میں محبت کے تین مراحل پیش کئے گئے ہیں۔ کشمکش، فراق اور ملن لیکن آنکھوں کے انتظار نے تینوں بندوں میں الگ الگ اثر چھوڑا ہے ایک میں اقرار کا دوسرے میں جدائی کیفیت اور تیسرے میں اتصال کا تصور ——— اس نظم میں بھی نئی امیجری پیش کی گئی ہے اور کہیں بھی اس کا اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ ایک نوعمر کوی کی نظم ہے اس میں سوز بھی ہے اور ساز بھی اور دلکش لب ولہجہ ہے جو اثر کرکے ہی رہتا ہے۔ شاید اسی عمر میں شدت جذبات اور تیز فکر کے ٹکراؤ سے ایسی نظم کہنے کا وجدان ملتا ہے۔ اور محبت، پھول، ندی اور آسمان پر چھاجاتی ہے۔

یہ نظم "پریوگ وادی" شاعری کی چند کامیاب نظموں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے ——)

ڈاکٹر دھرم ویر بھارتی

"یہ ڈھلتا دن"

(ڈاکٹر بھارتی شاعر کے علاوہ بھی بہت کچھ ہیں کہانیاں اور مضامین بھی لکھتے ہیں آج کل آپ بمبئی کے ہفت روزہ مشہور رسالے "دھرم یُگ" کے ایڈیٹر ہیں۔ آپ ادبی حلقوں میں "پریوگ وادی" شاعری کے مشہور شاعروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ گو کہ خود کو "تحریکوں" سے بے نیاز سمجھتے ہیں) ———

یہ ڈھلتا دن، بکھرے بادل، بے حد ڈوبا ڈوبا سا جی
جیسے کہرے میں ڈوبی ہو رنگین گلابوں کی وادی
انجان دشاؤں میں جاتی "یہ شام گھٹاؤں کی ریکھا
مٹ میلے آنچل پر موتی سا
چاند ڈھلک آیا لیکن

میں نے جو آنسو پونچھ لیا، کس نے جانا کس نے دیکھا؟

ناؤں نے لنگر ڈال دیئے، گھاٹوں پر سندھیا دیپ جلے
میلے سے سب راہی لوٹے، اپنی اپنی چوپال تلے
گہنا گڑیا، نیچھکے ڈلیہ، ٹکولی بنیدی، سیندور ساری
سورہ سنگار سجے، سب گاؤں
اُن پر ہوآیا لیکن
سنسان کچھاروں سے مجھ کو آواز کسی نے سہا دی[1]

آواز مگر وہ چھوٹی ٹھتی، ناؤیں چھوٹیں، میلے چھوٹے
یہ بادل شکل بدلتے ہیں بادل اُمڈے بادل ٹوٹے
جی ٹوٹا سا تھا بہک گیا، یہ دل کا تانا بانا
کچھ گاؤں بسے کچھ گاؤں مٹے
بانہوں میں چپکے سے لیکن
میں نے جو آنسو پونچھ لیا، کس نے جانا، کس نے دیکھا
یہ بادل کا تانا بانا
بے حد ڈوباڈوبا سا جی
جیسے کہرے میں ڈوبی ہو
رنگین گلابوں کی وادی

[1] اچانک

تبصرہ — یہ نظم ایک نفسیاتی نظم کے دائرے میں آنے کی کوشش کرتی ہے کوشش اس لئے کہ ایک "موڈ" کی ترجمانی کرتی ہے جو ڈھلتے ہوتے دن میں اور بڑھتا جاتا ہے ایک عام سی نظم ہوتے ہوئے بھی تھوڑی سی بہت ندرت رکھتی ہے

بات وہی ہے جو یگانہ نے کہی تھی مگر مختلف انداز سے سے

کروں تو کس سے کروں دردِ نارسا کا گلہ
کہ مجھ کو لے کے دلِ دوست میں سما نہ گیا

اس نظم پر اُردو کی رومانی شاعری کا خاصا اثر ہے ــــ خیالات کی آوارگی جذبات کو اور برانگیختہ کر دیتی ہے اور بے کیفی ایک غم بن جاتی ہے پھر "درد" کے کتنے ہی نقوش ابھر آتے ہیں۔ یہ نظم بھی ایک ایسا ہی نقش ہے جو زیادہ جلی نہ سہی مگر پھر بھی کچھ چمک رکھتا ہے اور اسی لئے تاثر بھی کم ہے۔

اس نظم پر خالص رومانی شاعری کا دھوکا ہوتا ہے مگر یہ پرَیوگ وادی شاعری کا ایک نمونہ اسلئے ہے کہ مروجہ انداز رکھنے کے باوجود "ڈھلتا دن" "موڈ اور غم کا میل" ایک تجرباتی فضا بنا دیتا ہے ممکن ہے کہ یہ ہلکی ہوا اور اس کا وار بھرپور نہ پڑا ہو اس لئے کہ تجرباتی شاعر کو اسی کا تو خطرہ رہتا ہے ــــ !

شند کشور متل

کالے رنگ کا سنگیت

(پرَیوگ وادی شاعروں میں متل صاحب ہی ایسے شاعر ہیں جن سے میری ملاقات ہو چکی ہے گو کہ آج تک انہوں نے خود کو شاعر نہیں کہا۔ اور شاید مجھے یہ معلوم بھی نہ ہوتا کہ یہی کوی متل ہیں۔ اگر میرے دوست گرلیش چندر نہ بتاتے۔ یہ پر گو شاعر ہوتے ہوئے بھی اشاعت کے قائل نہیں ہیں کبھی کبھار کوئی نظم شائع ہو جاتی ہے۔ پرَیوگ وادی شاعری کو ہی اصلی شاعری سمجھتے ہیں ــ کبھی ترقی پسند مصنفین کے جلسوں میں برابر آتے تھے مگر ــــ آج کل بیوپار کرتے ہیں ــ انتہا پسند رائیوں کا زیادہ تر اظہار کرتے ہیں ــــ یہ نظم بقولِ خود "لوممبا کے قتل" سے متاثر ہو کر لکھی ہے) ــــ

ون ٹیبہ درپ
تو رنگ مانگنے آیا ہے
تجھے رنگ کہاں سے دوں؟
لینے والے سب رنگ لے گئے
رنگ بہت کم تھے
یہ کالا رنگ بچا ہے
پر یہ تجھے کیسے دے دوں؟
یہ نیند کا رنگ ہے
نیند میں کالے رنگ کی سلوٹیں
کھل کھل جاتی ہیں
ٹھیک ویسے ہی
جیسے کسی اُودیکتا[1] کے نین
سور تال اور لے کے بنا ہی
تو لکا، کینوس اور سادھن[2] کے بنا ہی
رنگ رنگ کی گلال لٹانے لگتے ہیں
پچکاریوں سے رنگ رنگ کا جل بھرنے لگتا ہو
تجھے یہ رنگ، تو ہی کہہ کیسے دیدوں؟
ون یہ درپ! یہ کالا رنگ تو
جبراً چھین کرلے جا رہا ہے
یہ ٹھیک نہیں

مانا اس میں سب رنگ گھلے ملے ہیں
تو اس سے بھن بھن مکھوٹے[3] بنائے گا
کنتو دیکھ لینا
تو چاہے کتنا ہی گرجے برسے
اپنے بوٹوں کی چاپ سے
بھلے ہی کان بہرے کرلے
کنتو کالے رنگ کی سلوٹیں نہیں کھلیں گی
وے اور سکڑتی جاتی ہیں
وے اور کالی ہوتی جائیں گی
تیرے گرجنے برسنے اور
بوٹوں کی چاپوں کے شور سے
رنگ رنگ کا جل نہیں ناچے گا
رنگ برنگی گلال سوربھ[4] نہیں لٹائے گی
کالے رنگ کی سلوٹیں نہیں کھلیں گی
وے اور سکڑتی جائیں گی
ون یہ درپ، کالا رنگ تو تمہاری ہے
جو پرتی کی نشچھل بھولیوں کے
ہاتھوں میں رچتا ہے
نیند کی کامنیوں کے پیروں میں پچتا ہے
وہ تو سیپیوں کے اندھیرے گلشوں[5] کا رنگ ہے

---

[1] دحشیانہ تکبر [2] جس کا اظہار نہ ہوا ہو۔ [3] قلم [4] آلہ [5] مختلف نقلی چہرے یا روپ [6] خوشبو [7] خول۔

جہاں موتی جنم لیتے ہیں
وہ بند گلیوں اور بند انجلیوں کا رنگ ہے
وہ تو گر بھر کا رنگ ہے
درد کا، پیڑا کا رنگ ہے
نرمل سہنی شکتی کا رنگ ہے
یہاں جب جنم انگڑائیاں لیتا ہے

کہ جس میں سو رنگ کھلتے ہیں
کلیاں سو رنگ کے رنگ لٹاتی ہیں
دن یہ درپ اجلے ہی یہ کالا رنگ لے جا
اس کی سلوٹیں کھلیں گی نہیں
یہ اور کالا ہوگا —

*

ملے ہوئے ہاتھ، ہاتھ اس طرح ملائے جاتے ہیں کہ بیچ میں جگہ خالی رہتی ہے (نمسکار کی علامت)

قوتِ برداشت۔

تبصرہ — یہ سیاسی نظم ایک علامتی نظم ہے اور جب بھی "پریوگ وادی" شاعر کوئی کسی ہنگامی موضوع کو اپناتا ہے تو کسی نہ کسی علامت کے ذریعے اپنے خیالات، جذبات اور عزائم کا ذکر کرتا ہے۔ لومباکا قتل ایک ایسے بے گناہ سیاسی لیڈر کا قتل تھا کہ بے شمار ملکوں سے احتجاجی آوازیں بلند ہوئیں ان میں شاعروں اور ادیبوں کی آواز سب سے بلند اور تیز تھی۔ آخر دانشور کو ہی تو قوم و ملک کا ضمیر بھی کہا گیا ہے —

قتل نے اس موضوع پر اپنے ذہنی اور جذباتی ردِ عمل کا اظہار کرنے کیلئے ایک رنگ چنا — کالا رنگ — اور یہ اس موضوع کیلئے اتنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے جیسے بالوں کے لئے — کالے رنگ میں بھی بڑی معصومیت، درد اور خوشبو پنہاں ہے یہ جانتے ہوئے بھی ہم ناواقف تھے کہ برسوں انگریزوں کی غلامی نے ہماری رنگوں کی پسند اور مصوری کی نظر تک کو بدل ڈالا تھا۔

اس نظم میں کہیں ساحر لدھیانوی کی نظم کی طرح نعرہ زنی نہیں کی گئی ہے اور نہ مخدوم کی نظم کی طرح "مرثیہ" — یہ تو کالے رنگ کی اہمیت اور عظمت کا شاعرانہ اظہار ہے ساتھ ہی ساتھ "مغربی تمدن کی" سفیدی پر گہرا طنز — شاعر نے کہیں بھی صبر کا دامن نہیں چھوڑا ہے اور اپنے سمبل کو بڑی خوبصورتی سے نبھایا ہے۔

یہ نظم طنز کی نشتریت کے ساتھ ساتھ امیجری کی ایک نئی تصویر پیش کرتی ہے جس کے رنگ بظاہر دلکش نہیں ہیں مگر پُر تاثیر ہیں اور یہی نظم کی کامیابی ہے —

کیدار ناتھ سنگھ

انا گت[1]

(پیدائش نومبر ۱۹۳۲ء۔ بنارس یونیورسٹی سے ایم۔ اے کیا اور اب وہیں تحقیق کا کام کر رہے ہیں پریوگ، وادی شاعروں کی جدید صف کے ایک رکن ہیں۔ ان کے گھر کے پاس ایک چھوٹا سا نالہ ہے جو گھاگھرا اور گنگا کو ملتا ہے اور مکان کے سامنے مکئی کے کھیت ہیں۔ انکار کی شاعری کو تجرباتی شاعری بنانا چاہتے ہیں۔ اور تصورات کو شاعرانہ جامہ دیکر نئی فکر اجاگر کرنے میں کوشاں ہیں)

اس انا گت کو کریں کیا؟
جو اکثر بنا سوچے بنا جانے
سڑک پر چلتے اچانک دِکھ جاتا ہے
کتابوں میں گھومتا ہے
رات کی ویران گلیوں پار گاتا ہے
راہ کے ہر موڑ سے ہو کر گذر جاتا
دن ڈھلے سونے گھروں میں لوٹ آتا ہے
بانسری کو چھیڑتا ہے
کھڑکیوں کے بند شیشے توڑتا ہے
کیواڑوں پر لکھے ناموں کو مٹا دیتا ہے
بستروں پر چھاپ اپنی چھوڑ جاتا ہے

جو نہ آتا ہے، نہ جاتا ہے
آج کل ٹھہرا نہیں جاتا کہیں بھی
ہر گھڑی، ہر وقت کھٹکا لگا رہتا ہے
کون جانے کب، کہاں وہ دکھ جائے
ہر نو اگنتک[2] اسی کی طرح لگتا ہے
بھول جیسے اندھیرے میں دور سے ہی چیختا ہے
اسی طرح وہ درپنوں میں کوند جاتا ہے
ہاتھ اُسکے
ہاتھ میں آکر پھسل جاتے
سپرش[3] اُس کا
دھمنیوں[4] کو روند جاتا ہے

---

[1] مستقبل [2] نوآمد [3] لمس [4] رگ

پنکھ
اس کی سنبلی پرچھائیوں میں کھو گئے ہیں
پاؤں
اسکے کہاسے میں جھٹپٹاتے ہیں

اس اناگت کا کریں کیا ہم
کہ جس کی سیٹیوں کی اور
برش کھینچے جاتے ہیں

+

۱؎ کہرا۔ ۲؎ بے بس

تبصرہ ــــ یہ اس سلسلے "کی آخری نظم ہے اور "پریوگ وادی شاعری" کا ایک خاص رُخ پیش کرتی ہے تجرباتی شاعری اسی وقت تک زندہ رہ سکتی ہے جب کہ شاعر میں خطرات کو مول لینے کی جرأت ہو اور ظاہر ہے شاعر افکار کی دنیا ہی میں جرأت رندانہ کا حوصلہ رکھتا ہے ــ

مستقبل بغیر دستک کے آتا ہے اور پھر یہ لکھنے کے بعد خیال آتا ہے کہ جیسے زندگی صرف حال ہے جو ماضی اور مستقبل بنتا رہتا ہے۔ شاعر نے بغیر سرمایہ دارانہ نظام پر "صاف حملہ" کرنے کے اس "مستقبل" پر طنز کیا ہے جو لاچاروں کیلئے ہر روز نئی نئی پریشانیاں لاتا ہے

اس میں بھی آواز کی تشویش بھی سی سراسیمگی اور انجانے خوف نے ایک ایسی شاعرانہ فضا قائم کی ہے جو "مستقبل" سے امیدیں توڑ دیتا ہے زندگی مسلسل کشمکش ایک ناامیدی سے دوسری ناامیدی تک سلسلہ سا رہتا ہے۔

جیسا کہ ایک شاعر نے کہا ہے ؎

گہنا کے ایک چاند امید وں کا رہ گیا
ناکامیوں کے ساتھ ستارے چلے گئے

یہ نظم بھی ایک اچھی خاصی طنزیہ نظم ہے جس کی امیجری میں بھی ندرت پائی جاتی ہے ــ

+

میراجی

مجھے گھر یاد آتا ہے

سمٹ کر کس لئے نقطہ نہیں بنتی نہیں زمیں؟ کہہ دو!
یہ پھیلا آسماں اُس وقت کیوں دل کو لبھاتا تھا؟
ہر اک سمت اب انوکھے لوگ ہیں اور ان کی باتیں ہیں
کوئی دل سے پھسل جاتی، کوئی سینے میں چبھ جاتی
انہیں باتوں کی لہروں پر بہا جاتا ہے یہ بجرا
جسے ساحل نہیں ملتا۔

میں جس کے سامنے آؤں مجھے لازم ہے ہلکی مسکراہٹ میں کہیں یہ ہونٹ "تم کو جانتا ہوں"
دل کہے "کب جانتا ہوں میں؟"

انہی لہروں پہ بہتا ہوں مجھے ساحل نہیں ملتا

سمٹ کر کس لئے نقطہ نہیں بنتی زمیں، کہہ دو!
وہ کیسی مسکراہٹ تھی، بہن کی مسکراہٹ تھی، مرا بھائی بھی ہنستا تھا
وہ ہنستا تھا بہن ہنستی ہے اپنے دل میں کہتی ہے
یہ کیسی بات بھائی نے کہی، دیکھو وہ اماں اور ابا کو ہنسی آئی
مگر یوں وقت بہتا ہے تماشا بن گیا ساحل

سمٹ کر کس لئے نقطہ نہیں بنتی زمیں کہہ دو!
یہ کیسا پھیر ہے، تقدیر کا یہ پھیر تو شاید نہیں، لیکن
یہ پھیلا آسماں اُس وقت کیوں دل کو لبھاتا تھا؟

حیاتِ مختصر سب کی بہی جاتی ہے اور میں بھی
ہر اک کو دیکھتا ہوں، مسکراتا ہے کہ ہنستا ہے
کوئی ہنستا نظر آئے، کوئی روتا نظر آئے
میں سب کو دیکھتا ہوں دیکھ کر خاموش رہتا ہوں
مجھے ساحل نہیں ملتا۔

حادثہ

اک فرشتہ پھول برساتا ہوا
صحنِ گلشن میں ہوئی اُس کی نمود،
لااُبالی لحظہ جوشِ شباب
اِس حقیقت کو کبھی تو جان سکتی ہی نہ تھی،
اُس فرشتے کے حسیں ملبوس میں شیطان تھا۔
ایک لمحے کے لئے، بس ایک لمحے کے لئے
دل پہ تیرے چھائی وحشت مست مست۔
اور پھر دل سے مرے رخصت ہوا جوشِ جنوں
خشک پتّوں پر تھا افتادہ ترا
نرم و نازک، سرد جسم سیمگوں۔

میراجی

طالبِ علم

تمہیں معلوم ہے تیمور کی فوجیں جس وقت
اپنے دشمن پہ بڑھا کرتی تھیں
عورتیں پیچھے رہا کرتی تھیں،
اور جو عالم تھے، جو فاضل تھے ان انسانوں کا جرگہ سب کے
پیچھے پیچھے ہی چلا کرتا تھا۔
کس لئے سب کو رہِ زیست پہ ہر گام بڑھانے والے
سب سے پیچھے ہی چلا کرتے ہیں؟
علم میں ایک یہ بنیادی کمی ہے، ورنہ
علم ہر ایک زمانے میں ہر اک شے سے ترقی پاتا،
آج اقبال یہ کہتا ہے کہ عورت ہی کا شعلہ ہے وہ جس سے یونان
حشر تک علمِ فلاطوں سے رہے گا زندہ۔
آج اسکول میں کالج میں مقامِ اوّل
عورتوں کے لئے مخصوص کئے جاتے ہیں
آج انگریزی پڑھی جاتی ہے، جغرافیہ، تاریخ — ہر اک علم یہاں
ایسے استاد سکھاتا ہے کہ جیسے ہم کو
یہی معلوم نہیں ہے کہ جو عالم تھے، جو فاضل تھے اُن انسانوں کا جرگہ سب سے

پیچھے پیچھے ہی بڑھا کرتا تھا
عورتیں اُن سے ذرا آگے رہا کرتی تھیں۔

عورتیں آج بھی آگے ہی رہا کرتی ہیں
عورتیں آج بھی کہتی ہیں ہمارے گیسو
چاہے بکھرے ہوں کہ اک جوڑے میں پابند کئے بیٹھے ہوں
دیکھنے والوں کی ناکام تمناؤں کو
ایک ہی ہاتھ کے پابند ہوا کرتے ہیں۔
وہی اک ہاتھ جو تلوار کو پہلو میں لئے
سب سے آگے ہی چلا کرتا ہے
اُس کو کچھ علم کی پروا نہیں، (عورت کی بھی پروا کیا ہے!)
اُس کو کچھ علم نہیں کیسے فلاطوں پل میں
اک سرِ شمشیر زن کے بوجھ بنا کرتا ہے

سامنے تو ہے مگر تیرا منوّر چہرہ
اُسی جاہل کو نظر آتا ہے
جو یہ کہتا ہے کہ تیمور کی فوجیں وقت
اپنے دشمن پہ بڑھا کرتی تھیں
عورتیں پیچھے رہا کرتی تھیں
اور جو عالم تھے، جو فاضل تھے وہ یہ سوچتے تھے
ہار کس شخص کی ہے جیت ہے کس کی، — چھوڑو!
ہم بھی کن چھوٹی سی باتوں میں الجھ بیٹھے ہیں۔

چلتے چلتے مجھے تیزی سے خیال آیا ہے
تیرا یہ جوڑا جو کھل جائے بکھر جائے تو پھر کیا ہوگا
مری تاریخ کہ تیری تاریخ
پھیل کر آج پہ (اور کل پہ بھی) چھا جائے گی
سوچنے والے کو اک پل میں بتا جائے گی
عورتیں پیچھے اگر ہوں بھی تو آگے ہی رہا کرتی ہیں۔
اور فلاطوں کا بچپنا ہاتھ میں تلوار لئے آگے بڑھا کرتا ہے۔

لو! وہ جوڑا ابھی فلاطوں ہی سے کچھ کہنے گیا
اور رستے میں اُسے کون ملے گا! — تیمور
اور وہ اُس سے کہے گا کہ یہاں کیوں آئی!
جا، مرے پیچھے چلی جا کہ ترے پیچھے ہمیشہ، ہردم
علم یوں رینگتے ہی رینگتے بڑھتا جائے
جیسے ہر بات کے پیچھے ہر بات
رینگتے رینگتے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے
اور ہر ایک فلاطوں جو شرر بن کے چمکتا ہے وہ مٹ جاتا ہے

ساؤنی

پھر ساون من بھاون آیا، آیا مورا بیر — آیا بیرن مورا رے
پھر ساون من بھاون آیا   پل میں من بستی کو سجایا
ساون آیا ٹوٹا دکھ کا بندھن مورا رے — آیا بیرن مورا رے

ہنسی بہن، بھائی سے مل کے   اب دکھ دور ہوئے ہیں دل کے
اب تو کوئی سوچ نہیں اب ساجن مورا رے — آیا بیرن مورا رے

اب سسرال بنا ہے میکا   حال ہی اور ہے کچھ ہر دے کا
لایا سندیسہ ماں جایا بیرن مورا رے — آیا بیرن مورا رے

دھرتی پر چھائی ہریالی   آئی گھٹائیں کالی کالی
گھر بھر میں اُجیالا چھایا   پل میں بندھائی دھیر
آیا بیرن مورا رے

آیا ہال — پہنے کا سنگی   لایا چوڑی رنگ برنگی
پینگی لایا جھانجن لایا، چاندی کی زنجیر — لایا بیرن مورا رے
آیا بیرن مورا رے

ن۔م۔ راشد

اسرافیل کی موت

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ خداؤں کا مقرب وہ خداوندِ کلام،
صوتِ انسانی کی روحِ جاوداں،
آسمانوں کی ندائے بیکراں،
آج ساکت مثلِ حرفِ ناتمام۔
مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ۔

آؤ اسرافیل کے اس خوابِ بے ہنگام پر آنسو بہائیں۔
آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے کنارے پر اُگل ڈالا اِسے
ریگِ ساحل پر چمکتی دھوپ میں چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار، اس کے گیسو، اس کے ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں
تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود!

کیسے اس کا صور اس کے لب
اپنی چیخوں، اپنی فریادوں میں گم
جھلملا اٹھتے تھے جس سے دیر و زود!

مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ
وہ مجسم ہمہمہ تھا وہ مجسم زمزمہ
وہ ازل سے تا ابد پھیلی ہوئی غیبی صداؤں کا نشاں!

مرگِ اسرافیل سے
حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر
ابنِ آدم زلف در خاک و نزار
حضرتِ یزداں کی آنکھیں غم سے تار
آسمانوں کی صفیرِ آتی نہیں
عالمِ لاہوت سے کوئی نفیرِ آتی نہیں۔

مرگِ اسرافیل سے،
اس جہاں میں بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق
اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا۔
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ
اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا لہرائے گا کیا۔

بزم کے فرش و در و دیوار چپ
اب خطیبِ شہر فرمائے گا کیا۔
مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ
فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا
طائرانِ منزل و کہسار چپ

مرگِ اسرافیل سے
شہر و صحرا کی ہر آہٹ ختم گئی
عاشقوں کے لب کی ساری مسکراہٹ ختم گئی
دشت و در میں رک گیا ہے باد و باراں کا خرام
سینۂ دریا کی وحشی سرسراہٹ ختم گئی

مرگِ اسرافیل ہے
گوشِ شنوا کی، لبِ گویا کی موت
چشمِ بینا کی، دلِ دانا کی موت
تھی اُسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہُو
تھی اُسی کے دم سے سینوں میں تمنا کی نمو
اہلِ دل سے اہلِ دل کی گفتگو
— اہلِ دل جو آج گوشہ گیر و سر در گلو
اب تنتنا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم

یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم!

مرگِ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے سو گیا پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا،
ایسی تنہائی کہ حسنِ تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں،

مرگِ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جائیں گے دنیا کے آمر بھی زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو،
اُس خداوندی کے خواب!

عزیزہ حامد مدنی

درونِ خانہ

سرد، نیلی اوس میں عریاں بدن
رقصِ بسمل کر رہی ہے رات آج
فرشِ زنیاں پر ہجومِ یاس سے
جاگتی ہیں ۔ گر گیا ہے سر کا تاج
اک نشیبِ رہگذر سے بے مکاں
شہرِ رگ سایوں کی بے انفاس رو
آبنوسی بازوؤں کے درمیاں
پینگ لیتی تارگِ جاں آئی ہے
اور اس پتھر کی سل پر معتکف
بے حسی کی سرد بے جاں کائی ہے

دور کچی بارکیں ہیں سرنگوں
آپ خود اپنی ملامت کا ہدف
خشت پردہ دار ہے زار و زبوں
کہنگی کی شرم پر منہ ڈھانپتی

زنگ خوردہ نیم خوابیدہ بسیں
بڑبڑاتی شکوہ کرتی ہانپتی
ڈھونڈنے نکلیں ہیں رمزِ زندگی
اک سوالِ غم ہے یہ سودائے سر
کس سے پوچھے کوئی راہِ استوار
وقت کی گردش ہے اک طوقِ سوال
مہر بر لب زندگی ہے سنگسار

نیم گرداں شمعیں ہے گردابِ حال
شہر کے گوشے میں روشن تار میگ
اک ہتیلی پر ہے سیاحی کا جال
زندگی کی آرزو بازار میں
بے کرم بوڑھے یہودی کی طرح
قرض دیتی ہے جنوں کو بار میں
بانجھ سناٹوں میں ہے بے سوزِ یقیں

ایک شیدی ڈھول کی آواز ہے
جانور، مجروح، فریادی، حزیں
روح کبریتی کا آسیبی خرام
مال گاڑی کی جبیں کا چاند ہے
اوس کے آبی دھوئیں میں شعلہ فام

لھوکتی ہے ایک باب ارتباط
نرم آوازوں میں دانائی کی دھار
گفتگو کی ایک تازہ قاش سے
محوِ دلجوئی ــــ سفیرانِ کبار

دور اک راڈر ہے یوں چالاک دید
پر عقابوں کے سرِ مشرگاں لئے
آنکھ کے تل ہیں مس خام و حدید
آہنی، بے اشک حسرت بے گداز
دوست سے محروم دشمن سے الگ
خجلتِ نظارگی سے بے نیاز
دانشِ حاضر کی سفاکی لئے
آنکھ کے ڈوروں میں روحِ مخبری
دوڑتی ہے روح چالاکی لئے۔

کس جگہ آئی ہے تو اے یادِ یار
وقت کے اس دشتِ غربت میں ابھی
تجھ سے کتنے خلوتی ہیں بے دیار
طائرِ ہجرت زدہ ہے زندگی
دشت اندر دشت قحطِ آب ہے
کچھ سرابوں سے ہے دم میں تازگی،
دل کوئی حدِ وطن رکھتا نہیں
آدمی اک آدمیت کے سوا۔
اور کوئی پیرہن رکھتا نہیں

سایۂ زرتنک گئی ہے بے پری،
کھینچتی ہے ایک تازہ زاویہ
اک خطِ ساکن سے روحِ تاجری،
کتنے خس خانوں میں ہے روحِ احتیاط
نغموں کے تازہ ثمر رکھتے ہوئے

وقت کے ذرے لہو میں گڑ گئے
عقربِ ساعت کی نیشِ تیز سے
نیل سے دیوارِ دل میں پڑ گئے۔
خانۂ تسلیم جاں ہے جس طرف
حرصِ قربت میں اک آوارہ ہوا
رخشِ جولاں آگیا ہے اس طرف

دل کی دیوارِ ابد پیوند میں
ہم کنارِ خشت پردہ دار تھی
روحِ فردا اک لباسِ گرد میں
بے عناں موجِ ہوا کو ٹوکتی
منہدم ہوتی ہوئی دیوار کو
غم کے زخمی بازوؤں سے روکتی

دل کی دیوارِ شکستہ سے ادھر
سرکشی کی بیل میں کھلتی ہوئی
نرم کلیوں میں نمو ہے کارگر
تازہ بوسوں سے لبِ پیالہ ہی گرم
دل کے سایہ میں کھڑی ہے شادماں
روحِ آدم لیکے اک عصیاں کی شرم

منتیں کرتی ۔ کہ ۔ اے خونی ہوا
یہ سرا پردہ ہے بے نقشِ قدم
اے ہوا ۔ اس سمت ہے سوئی ہوئی
ساعتِ آئندگانِ تازہ دم

گنجِ راز و بطنِ بے تقصیر میں
تو کہیں اندر نہ رکھ دینا قدم
اس سوادِ وقتِ بے زنجیر میں

+

ضیا جالندھری

ایک نظم

کسی گذری ہوئی خوشی کا خیال
پیرہن ایک ایسے بچے کا
جو جواں ہو چکا ہو مدت سے

پیرہن جس طرح تنِ تنہا
راہ میں رک کے کوئی نابینا
گمشدہ دوست کو صدائیں دے

گریش چندر

چار نظمیں

"سوغات کی یہ کوشش ہے کہ بالکل نئے لکھنے والے شاعروں کا تعارف کرایا جائے۔ گریش چندر اس سلسلے کی پہلی کڑی ہیں۔

"جدید اردو شاعری" میں فارم اور موضوع کی تمام ترجدتوں اور تجربات کے باوجود ابھی تک عروضی ارکان سے آزاد ہونے کی جرأت نہیں کی گئی۔ حالانکہ آزاد نظم تک آجانے کے بعد دوسرا قدم اسی طرف اٹھنا چاہئے تھا۔ اگر داخلی آہنگ ہی معیار ہے تو پھر یہ چیز ارکان کی پابندی کے بغیر بھی پیدا کی جا سکتی ہے۔ اگر نہ پیدا ہو تو یہ لکھنے والے کی ناکامی ہوگی ــــ آزادی کی ناکامی نہیں۔ گریش چندر نے اردو میں پہلی بار یہ ہمت کی ہے۔"

---

(۱)

اتنی بھی نہ بڑھ جائیں اندوہ کی حدیں
کہ اس اجاڑ بستی کی راہ لگے
کھم کھم پھٹتے تاریوں ٹوٹیں،
کہ جذبہ، جذبہ کا سلسلہ نہ رہے
لفظ لفظ کا اکھڑے جنگلا
حد بندی معنی نہ رہے
اظہار بنے
شعور کے سناٹے میں
محض خامشی اظہار بنے

(۲)

لڑکھڑاتے پاؤں کی بے ربط چاپ
انجان سی بولی میں کوئی گاتا تھا
کون تھا؟ کون جانے!
کس طرف کو چل دیا
خامشی، جلتا دیا
اور سمٹی سی گلی کو پار کرتا اگ چوہا

(۳)

کیا ہی جھوم رہا تھا برگد ابھی ابھی
مرگھٹ سے ذرا دور تال کنارے
تھم گیا مینہہ رک سی گئی پون
"ٹپ"
"ٹپ"
مگر ٹپکتی ہے بوند
جٹا جٹا سے
حال میں آیا گویا کوئی فقیر
تھک سا گیا ہو جھوم جھوم کر

"اٹھ رہا دھواں بجھ سی گئی ہے؟
آؤ پھر چلو جلائیں چِتا

(۴)

من نگر کی آڑی ترچھی
اونچی نیچی سکڑی سکڑی
بھیتر بھیتر مڑتی مڑتی
کھوج میں اپنی آپ کو کھوتی
پگ پگ پہ سو سو بل کھاتی
موڑ موڑ پہ جس کے
بکھی پگلے پن کی انم کلیاں
من نگر کی بھیدی گلیاں!

..... طاؤس و رباب آخر

افرادِ تمثیل

آشور بنی پال — اشور و نینوا کا بادشاہ
سلمیٰ — ملکہ
عذرا — بادشاہ کی منظورِ نظر کنیز
بختیار — سپہ سالار، ملکہ کا بھائی
ازبک — میدیا کا مرزبان
بیلاسین — بابلیہ کا پجاری
اولیا
تنبر — وابستگانِ دربار
حارث
نقیب
حاجب
آبدار
عسکری

وقت:- ۶۲۶ ق م
مقام:- نینوہ کا شاہی محل

عبدالعزیز خالد

نینوہ کی بابت بار نبوت ۔ القوشی ناحوم کی رویا کی کتاب۔

۱ خداوند غیور اور انتقام لینے والا خدا ہے ہاں خداوند انتقام لینے والا اور قہار ہے۔ خداوند اپنے مخالفوں سے انتقام لیتا ہے اور اپنے دشمنوں کے لئے قہر کو قائم رکھتا ہے۔ خداوند قہر کرنے میں دھیما اور قدرت میں بڑھ کر ہے۔ اور مجرم کو ہرگز بری نہ کرے گا۔ خداوند کی راہ گرد باد اور آندھی میں ہے اور بادل اسکے پاؤں کی گرد ہیں۔ وہی سمندر کو ڈانٹتا اور سکھا دیتا ہے اور سب ندیوں کو خشک کر ڈالتا ہے۔ بسن اور کرمل کملا جاتے ہیں اور لبنان کی کونپلیں مرجھا جاتی ہیں۔ اس کے خوف سے پہاڑ کانپتے اور ٹیلے پگھل جاتے ہیں۔ اس کے حضور زمین ہاں دنیا اور اس کی سب معموری تھرتھراتی ہے۔ کس کو اس کے قہر کی تاب ہے؟ اس کا قہر آگ کی مانند نازل ہوتا ہے۔ وہ چٹانوں کو توڑ ڈالتا ہے۔ خداوند بھلا ہے اور مصیبت کے دن پناہ گاہ ہے۔ وہ اپنے توکل کرنے والوں کو جانتا ہے۔ لیکن اب وہ اس کے مکان کو بڑے سیلاب سے نیست و نابود کرے گا۔ اور تاریکی اس کے دشمنوں کو رگیدے گی۔ تم خداوند کے خلاف کیا منصوبہ باندھتے ہو وہ بالکل نابود کر ڈالے گا۔ عذاب دوبارہ نہ آئے گا۔ اگرچہ وہ الجھے ہوئے کانٹوں کی مانند پیچیدہ اور اپنی مے سے تر ہوں۔ تو بھی وہ سوکھے بھوسے کی طرح بالکل جلا دیئے جائیں گے۔ تجھ سے ایک ایسا شخص نکلا ہے جو خداوند کے خلاف برے منصوبے باندھتا اور شرارت کی صلاح دیتا ہے

خداوند یوں فرماتا ہے۔ کہ اگرچہ وہ زبردست اور بہت سے ہوں۔ تو بھی وہ کاٹے جائیں گے اور وہ برباد ہو جائے گا۔ اگرچہ میں نے تجھے دکھ دیا۔ تو بھی پھر کبھی تجھے دکھ نہ دوں گا۔ اور اب میں اس کا جوا تجھ پر سے توڑ ڈالوں گا۔ اور تیرے بندھنوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر دوں گا۔ لیکن خداوند نے تیری بابت یہ حکم صادر فرمایا ہے۔ کہ تیری نسل باقی نہ رہے میں تیرے بت خانے سے کھودی ہوئی اور ڈھالی ہوئی مورتوں کو نیست کر دوں گا۔ میں تیرے لئے قبر تیار کروں گا۔ کیونکہ تو نکما ہے۔ دیکھ جو خوشخبری لاتا اور سلامتی کی منادی کرتا ہے اس کے پاؤں پہاڑوں پر ہیں ۔ اے یہوداہ اپنی عیدیں منا اور اپنی نذریں ادا کر۔ کیونکہ پھر خبیث تیرے درمیان سے نہیں گزرے گا۔ وہ صاف کاٹ ڈالا گیا ہے

۲ ۔ پراگندہ کرنے والا تجھ پر چڑھ آیا ہے۔ قلعہ کو محفوظ رکھ۔ راہ کی نگہبانی کر۔ کمربستہ ہو اور

خوب مضبوط رہ۔ کیونکہ خداوند یعقوب کی رونق کو اسرائیل کی رونق کی مانند پھر بحال کرے گا۔ اگرچہ غارت گروں
نے انکو غارت کیا ہے۔ اور ان کی تاک کی شاخیں توڑ ڈالی ہیں۔ اس کے بہادروں کی سپریں سرخ ہیں۔ جنگی
مرد قرمزی وردی پہنے ہیں۔ اس کی تیاری کے وقت رتھ فولاد سے جھلکتے ہیں۔ اور دیودار کے نیزے [illegible]
ہلتے ہیں۔ رتھ سڑکوں پر تندی سے دوڑتے اور میدان میں بے تحاشا جاتے ہیں۔ وہ مشعلوں کی مانند چمکتے اور بجلی
کی طرح کوندتے ہیں۔ وہ اپنے سرداروں کو بلاتا ہے۔ وہ ٹھوکریں کھاتے آتے ہیں۔ وہ جلدی جلدی فصیل پر چڑھتے
ہیں۔ اور اوٹ تیار کیا جاتا ہے۔ نہروں کے پھاٹک کھل جاتے ہیں۔ اور قصر گداز ہو جاتا ہے۔ حُصّب بے پردہ
ہوئی اور اسیری میں چلی گئی۔ اس کی لونڈیاں قمریوں کی مانند کراہتی ہوئی ماتم کرتی اور چھاتی پیٹتی ہیں۔
نینوہ تو قدیم سے حوض کی مانند ہے۔ تو بھی وہ بھاگے چلے جاتے ہیں۔ وہ پکارتے ہیں کہ ٹھہرو! ٹھہرو!
پر کوئی مڑ کر نہیں دیکھتا۔ چاندی لوٹو! سونا لوٹو! کیونکہ مال کی کچھ انتہا نہیں۔ سب نفیس چیزیں کثرت سے
ہیں۔ وہ خالی سنسان اور ویران ہے۔ ان کے دل پگھل گئے۔ اور گھٹنے ٹکرانے لگے۔ ہر ایک کی کمر میں شدت سے
درد ہے۔ اور ان سب کے چہرے زرد ہو گئے۔ شیروں کی ماند اور جوان ببروں کی کھانے کی جگہ کہاں ہے؟ جس
میں شیر ببر اور شیرنی اور ان کے بچے بے خوف پھرتے تھے۔ شیر ببر اپنے بچوں کو خوراک کے لئے پھاڑتا تھا اور
اپنی شیرنیوں کے لئے گلا گھونٹتا تھا۔ اور اپنی ماندوں کو شکار سے اور غاروں کو پھاڑے ہوؤں سے بھرتا تھا۔
رب الافواج فرماتا ہے۔ دیکھ میں تیرا مخالف ہوں۔ اور اس کے رتھوں کو جلا کر دھواں بنا دوں گا۔ اور تلوار تیرے
جوان ببروں کو کھا جائے گی۔ اور میں تیرا شکار زمین پر سے مٹا ڈالوں گا۔ اور تیرے ایلچیوں کی آواز پھر سنائی
نہ دے گی۔

باب ۳

خونریز شہر پر افسوس! وہ جھوٹ اور لوٹ سے بالکل بھرا ہے۔ وہ لوٹ مار سے باز نہیں آتا۔ سنو!
چابک کی آواز اور پہیوں کی کھڑکھڑاہٹ اور گھوڑوں کا کودنا اور رتھوں کے ہچکولے!
دیکھو سواروں کا حملہ اور تلواروں کی چمک اور بھالوں کی جھلک اور مقتولوں کے ڈھیر اور لاشوں کے
تودے۔ لاشوں کی انتہا نہیں۔ لاشوں سے ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ یہ اس خوبصورت جادوگرنی فاحشہ کی بدکاری
کی کثرت کا نتیجہ ہے۔ کیونکہ وہ قوموں کو اپنی بدکاری سے اور گھرانوں کو اپنی جادوگری سے بیچتی ہے۔
رب الافواج فرماتا ہے۔ دیکھ میں تیرا مخالف ہوں۔ اور تیرے سامنے سے تیرا دامن اٹھا دوں گا۔ اور
قوموں کو تیری برہنگی اور مملکتوں کو تیرا ستر دکھلاؤں گا۔ اور نجاست تجھ پر ڈالوں گا۔ اور تجھے رسوا کر دوں گا۔ ہاں تجھے
انگشت نما کر دوں گا۔ اور جو کوئی تجھ پر نگاہ کرے گا تجھ سے بھاگے گا اور کہے گا کہ نینوہ ویران ہوا۔ اس پر

کون ترس کھائے گا؟ میں تیرے لئے تسلی دینے والے کہاں سے لاؤں؟ کیا تو (؟) نون سے بہتر ہے جو نہروں کے درمیان بسا تھا۔ اور پانی اس کی چاروں طرف تھا۔ جس کی شہر پناہ دریائے نیل تھا۔ اور جس کی فصیل پانی تھا؟ کوش اور مصر اس کی بے انتہا توانائی تھے۔ فوط اور لوبیم اس کے حمایتی تھے۔ تو بھی وہ جلاوطن اور اسیر ہوا۔ اس کے بچے سب کوچوں میں پٹک دیئے گئے۔ اور ان کے شرفا پر قرعہ ڈالا گیا۔ اور اس کے سب بزرگ زنجیروں سے جکڑے گئے۔ تو بھی مست ہو کر اپنے آپ کو چھپائے گا۔ اور دشمن کے سامنے سے پناہ ڈھونڈے گا۔ تیرے سب قلعے انجیر کے درخت کی مانند ہیں۔ جس پر پہلے پکے پھل لگے ہوں۔ اور جن کو اگر کوئی ہلائے تو وہ کھانے والے کے منہ میں گر پڑیں ـــ دیکھ تیرے اندر تیرے مرد عورتیں بن گئے۔ تیری مملکت کے پھاٹک تیرے دشمنوں کے سامنے کھلے ہیں۔ آگ تیرے اڑبنگوں کو کھا گئی۔ تو اپنے محاصرے کے وقت کے لئے پانی بھر لے اور اپنے قلعوں کو مضبوط کر۔ گڑھے میں اتر کر مٹی تیار کر۔ اور اینٹ کا سانچہ ہاتھ میں لے۔ وہاں آگ تجھے کھا جائے گی۔ تلوار تجھے کاٹ ڈالے گی۔ وہ ٹڈی کی طرح تجھے چٹ کر جائے گی۔ اگرچہ تو اپنے آپ کو چٹ کر جانے والی ٹڈیوں کی مانند فراوان کرے اور فوج ملخ کی مانند بے شمار ہو جائے۔ تو نے اپنے سوداگروں کو آسمان کے ستاروں سے زیادہ فراواں کیا۔ چٹ کر جانے والی ٹڈی خراب کر کے اڑ جاتی ہے تیرے امرا ملخ اور تیرے سردار ٹڈیوں کا ہجوم ہیں۔ جو سردی کے وقت جھاڑیوں میں رہتی ہیں۔ اور جب آفتاب نکلتا ہے تو اڑ جاتی ہیں۔ اور ان کا مکان کوئی نہیں جانتا۔ اے شاہِ اسور تیرے چرواہے سو گئے۔ تیرے سردار لیٹ گئے۔ تیری رعایا پہاڑوں پر پراگندہ ہو گئی۔ اور اسکو فراہم کرنے والا کوئی نہیں۔ تیری شکستگی لا علاج ہے۔ تیرا زخم کاری ہے۔ تیرا حال سنکر سب تالی بجائیں گے۔ کیونکہ کون ہے جس پر ہمیشہ تیری شرارت کا بار نہ تھا؟

۱

سانپ پر ریشمی ڈوری کا گماں ہے کیا کیا!

بختیار: (اکیلا)

کبھی دیتے نہیں خوشبوئیاں دُرّت کے پھول

یہ مقولہ ہے مےِ حسن کے متوالے کا	شہر ویران ہوئے باغ بغیچے برباد
کشتیِ کارِ جہاں غرقِ مےِ نابِ ازل	گاؤں در گاؤں غم و درد کی اڑتی ہے دھول
ذات کی بھول بھلیاں میں بھٹکنے والا	پھر بھی دعویٰ ہے اسے انجمن آرائی کا
جامِ زہراب کو سمجھا ہے سلافِ صہبا	نبضِ دولت کا وہ مطلق نہیں رفتار شناس

گو کہ اس وقت بظاہر کوئی آثار نہیں
کچھ ابھی عظمتِ رفتہ کا اثر باقی ہے
اور کچھ خوفِ تذبذب کی فسوں کاری ہے
کہ بہائم کی طرح رہنے پہ مجبور ہیں لوگ
دبدبہ سطوتِ شاہی کا مسلّم لیکن
کبھی قانونِ مکافاتِ عمل بدلا ہے؟
کیا یہ میراثِ نیاگاں یونہی مٹ جائیگی؟
شمع بجھ جائے گی نمرود و سمیرامس کی
رہا اسلاف کی پلکوں میں بسیرا جس کا
اس حسیں خواب کی تعبیر پریشاں ہو گی؟
دولتِ عزّ و شرف، جنسِ وقار و تمکیں
اسطرح ابتر و آشفتہ و ارزاں ہو گی؟
جسکے آثار کو اجداد نے خوں سے سینچا
کیا وہ مرصوص بنا، خستہ و ویراں ہو گی؟
پانچ سو سالہ تمدّن کی امیں یہ اقلیم
جس کی مملوکہ ہے بابل ملکہ شہروں کی
نوعِ انساں کی وہ دنیا میں نخستیں آبادی
آستانہ جو خداوند کا ہے بابِ ایل
اک ستمگر کی بہیمانہ سیہ کاری سے
نکہتِ گل کی طرح ہم سے گریزاں ہو گی؟
کہیں خورشید جہانتاب بھی گل ہوتا ہے
دیدۂ انجم شبگیر لہو روتا ہے!
(موسیقی کی صدا)

یہ دف و بربط و طنبورہ و طاؤس رباب
شاہدانِ نظرافروز کی لبریز شباب
خواب آلودہ و اعصاب زدہ موسیقی!
رنگ و آہنگ کے تریاک تن آسانی نے
اسے آئینِ جہانبانی سے بیگانہ کیا!
خوابِ غفلت سے جگانا ہے شہِ دوراں کو
مطلعِ شام پہ آثارِ سحر پیدا ہیں
اے شکر خوار یہ دورِ مے و دوشیں کبتک!
شوقِ بلّور و رخام و لبِ نوشیں کبتک!
صبحِ صادق نے بجایا گجر، آنکھیں کھولو!
(آشور کی جھلک نظر آتی ہے)
غمزہ زن طائفۂ حسن کو ہمراہ لئے
مجمعِ زہرہ و ناہید کو شرمندہ کئے
جھومتے جھامتے وہ شاہ زناں آتے ہیں
واسکی راجہ منی دیپ کا صاحب پاتال
ناگ کنیاؤں کے جھرمٹ میں خراماں جیسے!
بادشہ زن ہے بنیرہ یہ سمیرامس کا
ہیں بتِ غالیہ مو اس کے شریکِ طلب
کب تلک کرتی اے دستِ جنوں کو حیرت
پردۂ شرم رخِ شاہدِ معنی سے الٹ
آج بے ربط و بیا حرفِ تمنا کہہ دیں!
(آشور نسوانی تکلفات سے داخل
ہوتا ہے۔ سر پہ پھولوں کا تاج۔ لباس ایک شان سے

سے بے ترتیب ۔ غلمان و جواری جلو میں)

آشور : (مجمع حضار سے)

خیمے استادہ کرو آج لبِ نہرِ فرات
عجب انعام ہے قدرت کا تبِ تابِ حیات
زندگانی ہے کہ نمو و ایادی کی برات!
جاؤ خدامِ ادب کہہ دو دن ڈھلتے ہی
راہیں آراستہ ہوں آئینہ بندی سے تمام
آگ جنگل میں لگے بھڑکے چراغِ لالہ
بچھے تا حدِ نگہ طاقہ زربفت و حریر
اور ہو فرشِ مکلف سے سفینہ پُر تاب
حسنِ تزئین سے کچھ ایسا سماں پیدا ہو
بادہ دولت کی طبیعت کو سرور آ جائے
گوشت کے پارچے سیخوں پہ چڑھیں، سانجھ سمے
جشنِ مہتابی ہے موجود ہوں اربابِ نشاط
روکشِ قامتِ کریں مشت کو رباتِ جمال
روشنی جیسے اروشی کی سیہ رستا جھلی
جھانجھنیں جست کریں جھانجھ مجیرے چھنکیں
آتشِ حسن میں کندن کی طرح تپ تپ کے
نازنینانِ پریزاد پڑھیں جن گن من
سب کی گفتار جدی سب کی نرالی لکھ سکھ
بدنِ سُرخ نمایاں ہوں قبائے زر سے
صبحِ رنگینِ چمن چاکِ گریباں سے عیاں
کیا مزہ دیتا ہے میوے میں جو ہو گدرا ہٹ

پر کسیں میں لئے دولتِ بیدارِ شباب
گُل کی مانند جدھر جائیں مہکتی جائیں
چال متوالی نے سرِ رخ سے لال انکھڑیاں
نشۂ حسن میں چُور اور بہکتی جائیں
کثرتِ جلوہ سے عشرت ہمہ تن استعجاب
دیکھ کر حُسنِ دل افروز جھجک رہ جائے
ہیں مقصود ہے دلداری فن آج کی رات
جاؤ آرائشِ زلف و لب و رخسار کرو
بن سنور پھول پہن عطر لگا کر آؤ
قصرِ شاہی کی جواں سال کنیزوں کا جمال
رات کو چاند ستاروں کے مقابل ہو گا

(عذرا سے ۔ جو سکھیوں کے ساتھ جانے کا قصد کرتی ہے)

گلِ شاداب کو تو حاجتِ مشاطہ نہیں
کس سے ہو سکتی ہے آرائشِ فردوس بریں؟
بے تماشا گر عالم یہ روئے آتشناک
جاتی ہے بہرِ تماشا تو کہاں؟
سوچ سنکوچ میں کیوں ڈوبی ہے؟

عذرا :- اعلیٰحضرت!

آشور : اے شکر لب یہ خنک لہجہ خلافِ عادت!
کیا اٹھا سکتے ہیں اخلاص کے نازک شانے
رسمی آداب کا یہ بارِ گراں کیوں چُپ ہو؟
اس خموشی میں کوئی کلفت مضمر تو نہیں؟

کوئی آزردگیٔ خاطرِ عاطر تو نہیں؟
عذرا: آپ ہی شاہجہاں میں فقط اک باندی ہوں
خواب و خواہش کی طلسماتی ردا میں لپٹی
رات دن آپکی یادوں میں بسی رہتی ہوں
کیا کروں سوزشِ پنہاں کا بیاں!
جیسے سورج کا کنول، سَس کا کمد دیوانہ
شمع کے گرد پھرے پروانہ
اس جگر سوختہ دل باختہ لب بستہ کو
گو نہیں تاب جدائی کی گھڑی بھر کو بھی
اس سمے پر چلے جانا ہی مرا بہتر ہے
بختیار: (آگے بڑھتے ہوئے)
ٹھیک کہتی ہے کنیز
اسے رخصت کی رضا دے دیجے!
آشور: کون!
بختیار: اک سوختہ دل فریادی
انتفاع آپکو جس سے نہیں وہ فردِ ردی!
آشور: (مصاحبوں سے)
تخلیہ! دو گھڑی آرام کرو
نیمۂ شب کو لبِ آبِ رواں
جشنِ رامشگری برپا ہو گا
(دربار برخاست ہو جاتا ہے ___ عذرا سے
جو جا رہی ہے)
یہیں موجود رہو!

ہم سمجھتے ہیں بیا یہ دزدیدہ نگاہی کی ادا
عذرا: خستگیں میرِ عساکر ہے مگر عالیجاہ!
بختیار: یہ جسارت کہاں اشراف کے منہ آتی ہے
میں دو جانی تو پرستار و عمیل!
آشور: عقل کی مجھکو قسم، کر نہ اسے سبّ و شتم!
میری محبوب تری آنکھ میں آنسو کیسے؟
بختیار: یہ بھی ہُمک آتشِ پنہاں میں جلے تو اچھا
اس نادیہ کی دراندازی سے
خانوادے لٹے برباد ہوئے کاشانے!
لوگ کہتے ہیں اسے سبز قدم، بھاگ کُھبر کا!
آشور: منصب و مرتبہ کو بھول رہے ہو سالار!
مابدولت کی جلالت کو نہ بیدار کرو۔
بختیار: کاش ممکن ہوتا
عذرا: شہِ والا اورنگ
مجھے جانے کی اجازت دیجئے!
آشور: ہاں چلی جاؤ مگر یاد رہے
کہ جدائی کے یہ ظالم لمحے
شوق پر شاق نہ ہونے پائیں
مونسِ روز و انیسِ شبِ تاریک ہے تو
ہفت اقلیم تصدق تجھ پر
سب جمادی و نباتی ترے خدام میں ہیں
تاج شاہی کی ترے سامنے وقعت کیا ہے؟
(عذرا چلی جاتی ہے)

بختیار: سر سے دستار گری جاتی ہے

آشور: کس نے سنکار دیا آج تمہیں؟

حدِ آداب سے سالار تجاوز نہ کرو!

بختیار: حدِ آداب! ابھی فکرِ زیاں باقی ہے؟

صرصرِ قہر سے پژمردہ گلابی مکھڑے

کون سنتا ہے ترے دور میں دل کے دکھڑے؟

حق و انصاف بھی چھپا ہے کوئی عنقا سی

مہر و اشفاق کا چرچا ہے مگر رُو بہ قفا

عزت اشراف و اہالی کی بھی محفوظ نہیں

تیری سفاک ستمگار بہیمیت نے

کاخ و کاشانہ میں کہرام مچا رکھا ہے

اور اقطاع و ولایات کی پہنائی میں

فتنہ پردازیٔ عمّالِ جفا پیشہ سے

سینوں میں محشرِ فریاد دھواں آنکھوں میں

ہے شورشِ مضطرِ دل خونِ جگر آذر و تر

چار سو گونجتی ہے ایک فغانِ پُر دود

قحط و سیلاب ہے ویرانی و بربادی ہے

زندگی آج ترے ظلم کی فریادی ہے!

مجھے معصوم سکینی کا خیال آتا ہے

اسکے بچوں کا جو ہیں تختِ کشی کے وارث

اپنے اسلاف کی ناموس و حمیت کا خیال

اور آثارِ صنادید کے مٹنے کا ملال!

آشور: ان خطابات سے تو مقصد و منشا کیا ہے؟

بختیار: آپ کو اب کرم سے جو ترکے میں ملے

آج وہ لوگ بغاوت پہ کمربستہ ہیں

آشور: ذرّے خورشید سے آمادۂ پیکار ہیں

سایۂ دامنِ شاہی میں وہ آسودہ نہیں

اُن کی دولتِ وافر کو جو ٹھکراتے ہیں؟

بختیار: رنگ محلوں میں حقائق کا گزر کیا ہوگا

آ کے ٹکرائیں پہاڑوں سے سفینے تو نہیں

کبھی کچھ اور بھی ملتا ہے بجز ضرب و شکست

کس طرح آپ پہ مکشوف ہو احوالِ وطن!

آشور: اہلکارانِ حکومت کا ہے سب اس میں قصور

ان کے افعال سے ہم تو بری الذمہ ہیں

بختیار: آپکو اپنے مشاغل سے فراغت بھی تو ہو

طاری رہتی ہے ہمیشہ تو نشے کی جھونجھل

ساقنیں چلیں بھریں ناچ کریں کنچنیاں

فن کے پردے میں دکھائیں پری چہرہ اُچپلیاں

گائیں پاتریں چھم چھم کریں چھیلیں لٹو

مطرب و بادۂ گلفام و تتانانا یا ہُو

ساقیِ ماہرو و لالہ رخ و سنبل مُو

گنج اور اک نثارِ رہِ جانانہ ہوا

چار سُو گونجتی ہے مورثِ اعلیٰ کی صدا

کہ اس آغاز کا انجام یہی پستی تھا

رات دن دشت نوردی کا یہی مقصد تھا

کہ مرے سنگِ لحد پہ گرے فرزندِ سعید

عیش و عشرت کے شبستانوں کی تعمیر کریں
اپنے اجداد نے اس باغ کے سب گل بوٹے
اپنے جسموں کی غذا دے کے برومند کئے
اسی خاطر کہ ترے نفس کا تنور بھرے؟
اور اس کسب و تعیش کی بدولت آخر
صفحۂ دہر سے ناپید ہوں انکے آثار؟
بیشۂ شیروں کا جو تھا رمنہ غزالوں کا بنا!

آشور: کوئی حاضر ہے؟

آبدار: حضورِ والا!

آشور: ساغرِ آبِ بقا، شربتِ اندوہ ربا!

بختیار: زلزلہ آتا ہے وہ جس سے مفر مشکل ہے
وقت پر اب بھی حضور آپ سنبھل سکتے ہیں
اور مافات کی ممکن ہے تلافی پھر سے!

آشور: زلزلے کے مگر آثار و قرائن کیسے؟
مطلق الحکم شہنشاہ کے کرّ و فر سے
کس زیاں کوش کو ہے جرأتِ رزم آرائی؟
صاحبِ تاج و نگیں ظلِ الٰہ ہوتا ہے
کس کی ہمت ہے بغاوت کا علم لہرائے؟
کہیں درپردہ یہ انگیخت تمہاری تو نہیں
کہو تم کو کبھی ہم سے کوئی صدمہ پہنچا؟

بختیار: اپنے صدمے کا یہاں تذکرہ مقصود نہیں

آشور: تب کس کے غمِ موہوم پہ دل کڑھتا ہے۔
بادشاہی کے لوازم خدم و جاہ و حشم
کرۂ ارض کے اقسام عجائب تحفے
نعمتیں لذتیں کس شے کی کمی ہے اسکو!
پھر بھی ناشاد ہے وہ تو یہ ناشکری ہے!

بختیار: سروسامانِ زخارف کی حقیقت معلوم!
تیرے ہنڈوڑ کنیزوں سے سیہ مستی کے
تفتے سن جنکے سلگتی ہے سنی ستونتی
ظاہرا سرد و خنک، آگ لگی ہے بھیتر
سوتیا ڈاہ بلاشبہ ہے خارِ بستر
سیج برہا کی دمِ شیرِ نر واقعی ہے
وہ رہے معتکفِ کلبۂ احزاں ہو کر
لونڈیاں چیریاں چاہیں جو کریں من بھاتی
باندیاں مثلِ محلوں کے پھریں ادماتی
ملکہ زوجہ کا حق مانگتی ہے بھیک نہیں
تم تو پھرتے رہے اڑاتے ہنڈ و جنگل بیلے
اور وہ محلوں کی دیواروں میں محبوس رہے
پھر بھی اسکے لبِ اظہار پہ فریاد نہیں
وہ تو ابلیس کے اسرارِ خفی سے واقف
بخت پر شاکر و راضی بہ رضا رہتی ہے
اپنے یا اس کے مصائب کے بیاں کا لیکن
شاہِ والا یہ کوئی موقع و ہنگام نہیں
بیش و کم کی کوئی حسرت نہ غمِ ناز و نعیم
میں تو اس وقت یہ پیغام ہم لایا ہوں
کہ یہ دستورِ جہاں ہے کہ تغافل مشرب

بادشہ اپنا کفن آپ سیا کرتے ہیں
اس پہ تاریخِ ممالیک دہلی شاہد ہے!

آشور: ہم نے درماندہ رعایا کو بطیبِ خاطر
امن و آرام کی جاگیرِ فراواں بخشی
ان غلامانِ کج اندیش کو آخر اپنے
عافیت کوش شہنشاہ سے شکوہ کیا ہے؟
ہم بھی بابل کے مناروں پہ کمندیں پھینکیں
اور اہرام کی تعمیر میں ان کو جوتیں
تو ہی ان دابۂ دد و دام کو آئیگا سکوں؟

بختیار: یہ فتوحات بھی اربابِ جواں ہمت کو
پردۂ سازِ وطن سے کہیں خوشتر ہیں
نسلِ نمرود تو ہنگاموں کی دلدادہ ہے
سلطنت اسنے انگوٹھی کے نگینے میں دھری
وسعتِ دہر کو جولانگہِ ہمت جانا
صحنِ ہیجا میں گدایا گلگوں
خیمہ زن جا کے ہوئیں
رودِ گنگا کے کناروں پہ آشوری فوجیں
وہ جگر دار جیالی عورت
جس کا شبھ نام سیمرامس تھا
باختر پہنچی فقط بیس سپاہی لے کر
زیرِ فرماں تو کیا "خطۂ تازہ" کوئی!

آشور: کیا ملا اسکو مگر جنگ سے ذلت کے سوا؟

بختیار: بے شک گرچہ وہ ناکام ہوئی، پر اس نے
باکترس و باختر و ماد کو تسخیر کیا
اور یوں عظمتِ آشور کے جھنڈے گاڑے!

آشور: عشرتِ نغمہ و افسونِ محبت کے بغیر
ایک زندانِ بلا ہے یہ جہانِ ایجاد
طُرفہ اسرارِ لبِ یار کی نیرنگی سے
اک طلسمات مرقع ہے یہ معمورہ بھی!

بختیار: اک شہنشاہ کو لیکن یہ عمل زیبا ہے
کیا رعایا کے لئے اس کا یہی اُسوہ ہے؟

آشور: لغزش و توبہ کی تکرار ہے جس کی تقدیر
جو سمجھتا ہے کہ سب مرد و زن و برنا پیر
تیرِ پرتابِ وساوس کے ہیں بے بس نخچیر

بختیار: آپ کا نیرِ اقبال ہے مائل بہ غروب
قصرِ نمرود کا انجام قریب آپہنچا

آشور: یعنی

بختیار: یہ دشمن بدخواہ کے نرغے میں ہے
مشعلِ ماہ کے گل ہونے سے پہلے شاید
آلِ نمرود کے اقبال کا روشن تارا
ٹمٹما کر بجھ جائے!

آشور: سازش و مکر و دغا!

بختیار: اب بھی حضور
یہ نمک خوار جو خاتم ہو عنایت اسکو
آن کی آن میں سب مفسدہ پردازوں کو
تیغِ نمرود سے واصل بہ جہنم کردے!

آشور: یہ منافق مگر اندازے میں کتنے ہونگے؟
بختیار: مصلحتِ وقت کی عجلت کی صدا دیتی ہے
کس کے اوسان بجا ہیں کہ بہ اعداد و شمار
اپنی اس فرصتِ نایاب کو برباد کرے؟
آشور: راج مُندرا تو ہے انوارِ اتو کا آکار
کس طرح اسکو یونہی تیرے حوالے کر دوں
قتل و غارت کے سوا اور کوئی راہ نہیں
کون ہیں وہ انہیں تم زیرِ حراست لے لو
اتفاق اور ملنساری کا
آزماؤ تو فسوں!
بختیار: طفلِ ناداں نہیں سیاسی جہاں دیدہ ہوں
مجھ سے پوشیدہ نہیں رازِ جہانبانی کے!
آشور: ہے بھروسہ مجھے سیناپتی تم پہ پورا
یہ لو خاتم
بختیار: مری اک اور بھی استدعا ہے
آشور: ہاں کہو!
بختیار: آج کی شب شاہِ جہاں
جشنِ مہتابی کی تقریب کو منسوخ کریں
آشور: جشنِ مہتابی کی تقریب کو منسوخ کریں
اک شہنشاہ کی جبروت نگوں ہو جائے
ایسے طفلانہ تصور پہ ہنسی آتی ہے
اپنے جادے سے ہٹا مرکبِ تقدیر کبھی؟
سعیٔ انساں سے مٹی لوح کی تحریر کبھی؟

تاجور کا سرِ سرکش کبھی جھک سکتا ہے؟
ہوئی دورانِ فرومایہ کی یہ تاب و تواں
کہ سلیمان کے دربار پہ یلغار کریں!
التوا جشنِ ہمایونی کا ناممکن ہے
کوئی ترمیم کوئی رد و بدل ناممکن
صبح تک پھر لی رہے گی بطِ مے دست بدست!
بختیار: تو خبردار و نگہبان و مسلح رہنا
ہو اگر عزم مصمم تو کوئی بات نہیں
بازگشت اس عمل و جذبۂ پارینہ کی
بول بالا ہوا شاہانِ سلف کا جس سے!
(چلا جاتا ہے)

آشور: (تنہا)
اس کی پیشانی پہ سادہ دلی کی تابانی ہے
پنجۂ دست میں توقیعِ سلیمانی ہے
وہ ذرا سخت طبیعت کا ہے مالک لیکن
سازشِ و ریشہ دوانی کے کچلنے کے لئے
دابِ تسلیم و توکل سے کہاں کام چلے؟
آج تک حل نہ ہوا مسئلہ سود و زیاں
ہے ازل سے وہی اندازِ جہانِ گزراں
موت برحق ہے تو پھر موت سے ڈرنا کیسا
وقتِ موعودہ سے پہلے ہی یہ مرنا کیسا؟
میں تو کہتا ہوں کہ فردوس بریں ہے دنیا
تم کہ دستی ہو تو طناز حسیں ہے دنیا

مبدأ فیض نے توفیقِ طرب بخشی ہے
فکرِ فردا ہی میں کیوں ذہن گرفتار رہے
زار و آشفتہ و رنجیدہ و بیزار رہے
اپنے بہزاد سے نت برسرِ پیکار رہے؟
زندہ دل کیوں نہ مے و نغمہ سے سرشار رہے!

میں نے خوبانِ وفا خو سے محبت کی ہے
سیرِ کنعانِ شباب و چہِ الفت کی ہے
رتبہ حسن کی سرکارِ مغاں شیوہ سے
لے چاہت کے مزے لذتیں محبوبی کی
پھول برسائے بہاروں نے فلک نے تارے
ناز بردار بنے ناز و نزاکت والے
بے دماغی پہ بھی جی جان سے قربان ہوئے
کُند کے پھولوں کی مانند سفید و عریاں
اپسرائیں شبِ تاریک میں بچھایا پتھر پر
نوعروسانِ طرحدار سی البیلی گہیلی
تنِ شفاف پہ ہلکا سا لباسِ آبی
سر جھکائے گلِ داؤدی، کچھیں انگوری
جیسے دھوکس میں ہو ابرِ شفق آلودہ
دُوج کے چاند کی مانند نمودار ہوئیں
چال جیرنے کی طرح نیل کنول سی آنکھیں
تیر سی دل میں لگیں، نقدِ جوانی مانگیں
شمع فانوس میں مستور ہو جیسے وہ بدن
گیہواں رنگ کہ قربان ہو جس پر چندن

جب اٹھا کر چلیں یا رس روپ بھری البیلی
اور ادا کے کبھی چندرا کے کریں اٹکھیلی
باغ میں بیر بہوٹی پھرے مدھ بن میں مہد
لالہ بن میں ہو اوشا کی وہ آنکھوں کے سُرج
مخملیں انگ صدف رنگ، بدن، سینہ سنگ
گردنیں دیکھ کے شرمندہ جنہیں کونج و کلنگ
جن کے سونے کیلئے بچھتے ہیں مُرنگے کے پلنگ
سروِ آزاد ہری شاخ سفیدا نازک
کامنی، روپ وتی، مان متی، اندرانی
موہن روپ کی مردِ لتا میں
رس پراگ اور سدھا ادھر ول میں
الکیں گھنگھور گھٹا مست خماری آنکھیں
گورا تن اور بھبھو کا چہرہ
شاخِ شب بو پہ گلِ لالہ اگا
پیٹ میدے کی وہ لوئی کہ غضب نرماہٹ
اچلاہٹ میں جھجک شوخیوں میں شرماہٹ
کریں اٹکھیلیں چلیں تانے لٹ چھٹکا کے
نازنیں دلبرِ زیبا و جوانِ رعنا
پیرہن سے ہو نمودار صفائی تن کی
گلِ نورس کا خزانہ تہِ شبنم نہ چھپے
آم مرمر میں جڑے قدرتی کاریگر نے
الغرض ہوتی رہی ذوقِ نظر کی تسکیں
زیبِ سر دو گل و لالے مجالس رنگیں

کیا کہوں کس طرح اس بارگہِ سرمد سے
دلِ شاداں نے کیا کسبِ فیوض و برکات!

(عذرا داخل ہوتی ہے)

خوب! اے آمدنت باعثِ آبادیٔ ما!
پردۂ دل پہ ترا نقشِ بہاریں ابھرا
اور تو بادِ بہاری کی طرح آ پہنچی
جذبِ پنہاں کا تصرف بھی عجب ہوتا ہے!

عذرا: شاہِ ذیجاہ

آشور: دلی نعمت و گیتی آرا

آسماں تخت و جہاں بخت و فلک بارگہا
کہکشاں سیر و ہما صید و ثریا جاہا
یہ گرانبار و گراں سنگ و گرانقدر القاب
مسلکِ شیوۂ ریا، شیوۂ سالوسی ہیں!
گفتگو کا کوئی اندازِ صمیمانہ نہیں
جس میں آمیزشِ آداب گرانبار نہ ہو؟
دوستی بارِ حجابات اٹھا سکتی ہے؟
جن تر و تازہ و گلنار و سبک ہونٹوں سے
ہم نے ناسُفتہ جوانی کی حلاوت لوٹی
سوزِ وارفتگیٔ شوق کے انگارے چنے
لذت و درد کے وہ رمز و کنایات پڑھے
جن کی آغوش میں تقدیرِ نمو پاتی ہے
ہم کو یہ طرزِ تخاطب ہو گوارا کیسے!
تم کہو تو ہم اسبابِ حشم ٹھکرا کر

چشمہ و وادی و کہسار میں آوارہ پھریں
سرمدی حسن کے دلسوز ترانے چھیڑیں
گُل تر مرغِ چمن و لالۂ صحرائی سے
گیسوئے شاہدِ ایام کو مہکاتے رہیں
عشق کی آگ در و دشت میں سلگاتے رہیں
اور دیکھیں کہ کوہ سے چشموں کا نکاس
آم کے جھنڈ، چناروں کے خیابانوں میں
امن و آزادی و بیراگ کی لذت لوٹیں
یوگ سادھیں، خدم و خیل کی پچ کی چھوٹیں
چھوڑ للاری ہو نہ ڈیرا، نہ سرادق نہ خیام
جنے شیریں کے کنارے کریں تھک کر آرام
اندرو
مندرے کانوں میں پڑے سر پہ رکھے ہوں لے
سیلیاں کمر میں، یہ ہاتھوں میں، وہ گردن میں
جوگیا بھیس میں بنجاروں کی مانند پھریں
گہری کُنڈ پہ اتریں، کبھی پربت پہ چڑھیں
ننگ زنار ہوں گل بھیتی بالا ہو
سوہے پتیا مبرا اور مو رکت عطر پھلیل
دن اداسا سیں راتوں کو اداسا کھینچیں
ڈاریں ہرنوں کی، ابلیں کریں غٹ پر یوں گے
بسترِ اطلس و دیبا ہو، مہکتی بالو
آسماں چترِ زری، بالشِ مخمل بازو
چاند قندیل، ضیا کوشش، پون پنکھا ہو!

عذرا: ہائے یہ ذکرِ وفا کیسا نشہ آور ہے

دل بھی کیا طرفہ طلسمات کا گنجینہ ہے!

آشور: ابھی سالار یہ منحوس خبر لایا تھا
بندگانِ درِ دولت کو ہے خطرہ لاحق

عذرا: آپ کی جان کو خطرہ؟

آشور: نہیں، اک سازش ہے
ہم بھی کیا خشک سا موضوعِ سخن لے بیٹھے
رات کے جشنِ طرب کے متعلق سوچیں

عذرا: یہ مگر جشن کے اذکار کا ہنگام نہیں

آشور: ہو گئیں خوف زدہ؟

عذرا: رُوحی فداک
بِاَبِیْ اَنْتَ وَ اُمِّیْ، مرے جانِ ماہی!
میرا اندیشہ غمِ عشق کا پروردہ ہے

آشور: ہم تو ہیں مصلحتِ سود و زیاں سے آزاد
لالہ بے داغ ہے گل ہے بے خار!

عذرا: شوق ناپختہ ہے احساس طلب رس ہے
میں نے چاہا ہے تجھے تیری پرستش کی ہے
ایک بے نام پُر اسرار کشش سے مجبور
تیرے ہر نقشِ کفِ پا پہ جبیں سائی کی
اور اکثر ہدفِ تیرِ مطاعن بھی رہی
جس کی خاطر میں سب آسائشِ جاں بھول گئی
جس پہ رعنائی ایام نچھاور کر دی
وہ صنم خانۂ دل رہگذرِ سیل میں ہو
وقت کی مصلحتیں صبر کی تلقین کریں
اے غمِ عشق دہائی ہے دہائی تیری!
ناؤ منجدھار ہے مری، پار لگے تو جانوں!

آشور: سیم سیما مری پکھراج پری، زریں تاج!
جاں نثاری کے اس ایمائے جنوں میں کیا ہے
جو مجھے بیخود و سرمست کئے دیتا ہے!
ہے کوئی بات کہ اس طبعِ صفا مشرب کو
راس آتا ہی نہیں معرکۂ جنگ و جدال
کیا کوئی امر ضروری ہے ستیزہ کاری!

عذرا: جاہ و تمکیں کیلئے اس کے سوا چارہ نہیں
تاجداری فقط آسائش نظارہ نہیں
نکہت کاکل و رنگینیٔ رخسارہ نہیں
حزم و حکمت پہ ہے موقوف چہ دنیا و چہ دیں
تختِ طاؤس کی آرائش و زینت ہی نہیں
تختۂ دار بھی بن جاتی ہے شاخِ نسریں!

آشور: قضیہ و تقدیرِ دو عالم کی حقیقت معلوم
مبدأ فیض سے اپنے لئے مقسوم ہوئی
چمن آرائی و رامشگری مہر و وفا
ناز فرمائی و دلجوئی اربابِ صفا
خود فراموشی و مدہوشی کامی تسلیم و رضا
حجلہ تیار ہے گلنار شتابی اٹھو
تیرے دیدار کو لب تشنہ ہیں امواجِ فرات!

(اولیا داخل ہوتا ہے)

اولیا: دیوتا شاہِ معظم کو سلامت رکھیں!

آشور: ایسے اندازِ تخاطب سے ہمیں نفرت ہے
مختصر بات کرو، گاؤ نہ آلھا، بولو!

اولیا: کی ہے درخواست کمانداروں نے یہ
کہ حضور آج کی شب جشن میں شرکت نہ کریں!

آشور: پھر دمہ کو یہ سماں دیکھنا باقی ہے ابھی
مابدولت کے ارادے میں تنزل آئے!

عذرا: اپنے جانباز کی درخواست کو منظور کرو!

اولیا: ہاتفِ غیب کی آواز ہے عالیجاہا!

آشور: ہم مکرر تری درخواست کو رد کرتے ہیں

عذرا: تخت و دیہیم؟

آشور: تفِ نارِ جحیم
گردشِ ریبِ منون
مژدۂ کربِ عظیم!

عذرا: اس گذرگش کو حقارت سے نہ یوں ٹھکراؤ!
اقتضائے وقت کا پہچانو، ہوا کو دیکھو!

آشور: اس سخن کو کرو موقوفِ طلوعِ خورشید

عذرا: اور اگر رات ہی صیادِ اجل ثابت ہو؟

آشور: موت کا وقت اٹل ہے جاناں!
اس پہ چلتا نہیں جنتر منتر
کام آتی نہیں دانتا کِل کِل
کیوں نہ پھر ہونی کا خود بڑھ کے کریں استقبال

عذرا: حفظِ ناموسِ وطن سے تمہیں تسکین ہو بس
ایک آسودگی ہر لحظہ گریزاں وہ بھی
کیا بہت پیاری ہے؟

آشور: دلدار نہیں!

عذرا: اپنی دلدار کی خاطر ہی یہاں رک جاؤ

آشور: اپنی دلدار کی خاطر؟

عذرا: مرے ملجا، ماویٰ!
نینوا کے چمن آرائے ستارہ رخ سے
اس کی دلدار فقط جینے کا حق مانگتی ہے

آشور: جان مانگو تو بلا چون و چرا حاضر ہے
اولیا! جاؤ کھڑے کیا ہو!

اولیا: اطاعت!
(چلا جاتا ہے)

آشور: (عذرا سے) پیاری!
تیرے اصرار کے آخر پسِ پردہ کیا ہے؟
کوئی تحریکِ نہانی تو نہیں؟
اتنی سی بات پہ ہو کس لئے لرزاں ترساں؟
جسکی شریانوں میں بلوانوں کا خوں بہتا ہو
جان سے بڑھکے ہو ناموسِ وطن جسکو عزیز
اسکو بے حرمتی اس کی ہو گوارا کیونکر؟
ہم شہنشاہ ہیں ناموسِ نیاگاں کے امیں
انکے آثار و اساطیرِ دسیر کے وارث
کبھی چھن سکتی ہے ہم سے یہ جواں حوصلگی؟
ہے رگ و پے میں حمیت کا حرارہ جوشاں
ربعِ مسکوں میں کہتا ہے خدیو گیہاں

سام و عاد و ارم اپنا ہے زمانے میں لقب
جس کا مفہوم ہے ممتاز و بلند و ذیشاں
ہم سے ہے دودۂ نینوس سعید و دلشاد
زندہ ہے نگلت و سرجون و سناحرب کی یاد
سطوتِ صولتِ شلمانصر و شمس عداد!
عذرا: کاش یہ جذبۂ دل زندہ و پائندہ رہے!

۲

بیلاسین: (تنہا)
قرصِ خورشیدِ جہانتاب شفق پوش ہوئی!
بجھ گئی شام چھپی پردۂ زنگاری میں
سائے پھیلے در و دیوار پہ گندھک ایسے
کوچے ویران ہوئے قصر و نشیمن آباد
اخترِ شام کی سرمستی و رعنائی سے
آخر الامر کھلا عقدۂ مالاینحل
پھر نہ ابھرے گا یہ خورشیدِ جہانتاب کبھی
اور ابھرا تو اس ایوان کی بربادی پر
نوحہ گر، نالہ چکاں، مرثیہ خواں ابھرے گا
آلِ نمرود کا ہنگام رحیل آپہنچا
یہ بتایا ہے مجھے زحل و زہرا نے
ان سے نادمن میں نرغسنغ و دانا ماما
ہچکیاں لیتا ہے دیوٹ پہ چراغِ زیتون
یہ شب اس کا نفسِ بازپسیں ہے شاید
صاف بربادی کے آثار نظر آتے ہیں!
(ازبک، ایک عقبی دروازے سے داخل ہوتا ہے)
ازبک: دی ستاروں نے کوئی خوشخبری، بیلاسین
منتظر جس کے تھے ہم رُت وہ آپہنچی ہے۔
بیلاسین: زائچہ میں نے بنایا تو پکارا طالع
اس گذرگاہ میں کچھ سخت مقام آتے ہیں
ایسی کچھ دور نہیں منزلِ مقصود مگر
موت کی وادیٔ پرخوں سے گزرنا ہوگا!
ازبک: کیا مقدر میں نہیں دوست، نویدِ نصرت؟
پورے چوکس ہیں جوانانِ جگردار اپنے
یہ جری عزم وغا کرتے ہیں بے ساز و یراق
بڑھ کے ہے ورودِ بلخ سے سپہ شوش و شنخ
آج آراستہ پیراستہ ہے شطِ فرات
ہر طرف خیمے، سراپردے، قناتیں، خرگاہ
بردو زربفت و سقرلات و حریر و خزکی
تاکہ وہ شیفتۂ رقص و سرود و صہبا
شبِ مہتاب میں جذبات کو آسودہ کرنے
اپنی تدبیر کا پانسہ اگر الٹا نہ پڑا
مئے گلگوں کا چھلکتا ہوا پہلا جرعہ
شاہِ والا کے لئے زہرِ ہلاہل ہوگا!
بیلاسین: بادشاہوں کی اجل اسقدر آساں بھی نہیں
اور وہ شخص کہ ہے میرِ عساکر اس کا
جسقدر سمجھے ہو تم اتنا زباں کوش نہیں

کروٹ بدلتے ہوئے حالات سے بے بہرہ ہے
طرفہ معجون ہے وہ مستی و ہشیاری کا
تیر پرتاب نگہ اس کی ہے مانندِ عقاب

(قنبر داخل ہوتا ہے)

قنبر: بادشہ جشنِ شبانہ میں ملک زادوں کو
یاد کرتے ہیں!

بیلاسین: لبِ نہرِ فرات؟

قنبر: نہیں ایوانِ شبی میں

ازبک: یہ تغیر کیسا؟

بیلاسین: رائے بدلی ہے اچانک کیسی؟

قنبر: اس کی تشریح سے قاصر ہے غلام
اب اجازت

ازبک: نہیں ٹھہرو!

بیلاسین: بیکار
کیوں اسے روکتے ہو جانے دو!
(قنبر سے) رات کے بارہ بجے ہے نا!

قنبر: جنابِ عالی!

(چلا جاتا ہے)

ازبک: اس تغیر کے پسِ پردہ کوئی راز نہ ہو؟

بیلاسین: کیا تلون میں کوئی راز نہاں ہوتا ہے
رنگ رس لہریں ہیں البیلے انوکھے من کی

ازبک: رنگ نیرنگ کا لیکن یہ شگون نیک نہیں

بیلاسین: آنچ دیتے ہیں کسوٹی پہ بیاں کرتے ہیں
اتنی سی بات پہ تم حوصلہ کیوں ہارتے ہو؟
جان لو سطوتِ اسبابِ گراں ٹوٹ گئی
یہ تو معشوقۂ تقدیر کا نکتوڑا ہے
امتحاں شیشۂ دل پولاد کا جس سے مقصود
چاہنے والوں کو نٹ کھٹ یونہی ڈہکاتی ہے

ازبک: امتحاں گو یہ اصالت کا صلابت کا سہی
پھر بھی مردانِ اولوالعزم و جواں ہمت کو
وقت کے پیشِ نظر دیدہ وری لازم ہے

بیلاسین: دیوی نصرت کی ترے نقشِ قدم چومے گی
آج حاصل ہے تجھے بعل دانو کی تائید
شاملِ حال ہے توفیقِ ادادِ عشتار!
دیوتا دیتے ہیں بردان تجھے یاد رہے!

(بختیار داخل ہوتا ہے)

بختیار: اے ملک زادو

دونوں: (چونک کر) حضورِ والا!

بختیار: دونوں سے خوب ملاقات ہوئی۔
اس جگہ تم کو نہ پانے کی امید نہ تھی
بارہ بجنے میں ابھی ایک پہر باقی ہے۔

بیلاسین: بارہ بجنے میں مگر آپکا مطلب اس سے

بختیار: کیا تمہیں شاہ کا پیغام نہیں پہنچا ہے
کاخِ نمرود میں جب جشن کا ساماں ہوگا
کتنے پیوند ہیں ملبوسِ ریاکاری میں
یہ بہانہ طلبی سعئ دبِش، عیاری کی

مجھ پہ لیکن اثر انداز نہیں ہو سکتی

میں ہر کمانڈ کے ہر انداز کو پہچانتا ہوں

(کمربستہ سرہنگ داخل ہوتے ہیں)

اپنے ہتھیار مرے قبضے میں دیدو فوراً

بیلاسین: (اپنی تلوار حوالے کرتے ہوئے)

بسر و چشم!

ازبک: امیرِ عسکر

ذرا شمشیرِ جگر دار کے جوہر دیکھیے

بختیار: (برق اندازوں سے)

سیفِ صارم کو اچھالو تم بھی

بیلاسین: (ازبک سے)

کیوں حماقت پہ تلے ہو ازبک

ناز کی وقت کی کہتی ہے کہ خم ہو جاؤ

ازبک: جُھکن توہین ہے مردانِ بلاپیشہ کی

کسی قیمت پہ میں آمادہ نہیں جھکنے کو!

بختیار: جاں نثارو بکھڑے کیا دیکھتے ہو

راج گدی کا ہے دشمن یہ سگِ خارشتی!

(برق انداز، ازبک پر جھپٹتے ہیں۔ لیکن آخر

گھونگھٹ کھا جاتے ہیں)

بختیار: بے نیام اپنی اکی تیغ کو کرنا ہی پڑا

یا آشور دمِ مردود خ

متقابل ہے مقابل میرا

رک گیا دیکھ روانی میری

کس کا جیوڑا ہے کہ سنگھ ہو جو رن بڑھ کے

(آشور مصاحبوں کے ساتھ داخل ہوتا ہے)

آشور: مرے محلوں میں مرے سامنے یہ گستاخی

تم دوانے تو نہیں عقل کے دشمن تو نہیں

ماہدولت کی اہانت پہ جو آمادہ ہو؟

(دونوں الگ ہو جاتے ہیں)

کون تلوار اٹھاتا ہے ملک زادوں پر

بختیار: بندہ!

آشور: کس نے یہ ادھیکار دیا؟

بختیار: (خاتمِ شاہی دکھلاتے ہوئے)

شاہِ ذیجاہ کی انگشتر نے!

آشور: اِس کا مصرف یہ نہیں

اپنی تلوار کو فی الفور میاں میں کر لو

کہو اِس صورتِ احوال کا باعث کیا ہے؟

بختیار: چیقلش الفت و انصاف کی غداری سے!

آشور: یعنی احسان فراموش ہیں دونوں سردار

ماہدولت کو مگر کس طرح آئے باور؟

بیلاسین: کوئی الزام بغاوت کا ثبوت؟

بختیار: ترے ہمراز کی تلوار میں ہے

ازبک: بار ہا جوششِ والا کی حمایت میں اٹھی

بختیار: وہی تلوار دگر مرنہ کرے آج کی رات

شاہ کے خون سے گلگونہ قبا ہونے کو ہے!

آشور: ہم سمجھتے ہیں سراسر یہ غلط فہمی ہے

مرزبانوں کی طرف سے نہیں کوئی خطرہ

بختیار: بندہ اس بادشہی مہر کو لوٹاتا ہے

آشور: نہیں حاجت نہیں لوٹانے کی

بے ضرورت نہ کرو مگر اسکا استعمال

بختیار: میں نے ناموسِ خداوند کی خاطر جسے

زیبِ انگشت کیا، اعلیٰ حضرت

سونپ دیں اب اسے تحویل میں ان دونوں کی

آپ ہیں تاجِ اشوری کے گویا رکنِ رکیں!

آشور: ہم سمجھتے ہیں انہیں صادق و مخلص اپنا

بیلاسین: انکو تو دامنِ دولت کے ہوا خواہوں سے

کوئی دیرینہ عداوت ہے شہِ بندہ نواز!

خیر خواہوں کو یہ گردانتے ہیں تہ نفضول!

بختیار: اے عبا پوش ترے خرقۂ سالوس میں

مکر و تزویر کے اجرامِ سیہ پلتے ہیں

خودسری عقربی درو باہی

جیسے کیدی گری و قلابی

یہ اڑن گھائی کسی اور کو دو

شل لنناس کے ہو خصلت میں

بیلاسین: میں خداوندِ نجستہ کی اماں چاہتا ہوں

آشور: مابدولت ہی خواہوں کو اماں دیتے ہوئے

انہیں الزامِ بغاوت سے بری کرتے ہیں

(آشور بختیار اور مصاحبین کے ساتھ رخصت ہو جاتا

ہے۔ ازبک اور بیلاسین اکیلے رہ جاتے ہیں)

ازبک: میرے نادان منجم بھائی!

ہیں کس طور سے اس چال میں شہ مات ہوئی

بیلاسین: ڈر نہیں دوست یہ ایوانِ شہی اپنا ہے

اپنے قدموں میں جھکیں گے یہ سنہری مینار

ازبک: خود فریبی کی بھی حد ہوتی ہے۔

بیلاسین: دہی فرصت یہ وہی رات وہی جشنِ طرب

وقت کے ہاتھ میں فرمانِ شبیخوں بھی وہی

بادآور دیہ ہنگام ہے کیوں کھوتے ہو!

کیوں تخوت ہو وہ کل بل ٹلی دھر دھمکو!

ازبک: میں کمینہ نہیں کم ظرف نہیں

اپنے محسن پہ یہ تلوار نہیں اٹھ سکتی

بیلاسین: پرستاروں کی زباں اور ہی کچھ کہتی ہے

ازبک: دستِ بازو میں نہیں تاب و تواں حسنِ شریر

بیلاسین: پھر میں تنہا ہی سفینے کو رواں کرتا ہوں

تخت پر بھی تو فقط ایک کی گنجائش ہے

ازبک: پردہ خالی تو نہیں

بیلاسین: بلکہ خالی سے زیادہ، سوز آوازِ حزیں

ہوئی خونِ شہدا سے گلِ دگلزار زمیں

دست بے یارہ، قدم بے خلخال!

کھینچ لی اسنے اسیروں کی زباں گدی سے

اور پھر کرگس سگ دخوک کے آگے ڈالا

آگ بابل کو لگا کر سے غرقاب کیا

ملکہ بھی جو مالک کی بنی تھا جگر نامہ

شام و فینیقیہ و مصر و عیلام
روتے، سسکاتے، گڑگڑاتے ہیں!

(اولیا داخل ہوتا ہے)

اولیا: اے ملک زادو یہ فرمان ہوا ہے، فوراً
طرفِ بابل و ماہات کو تم کوچ کرو!
بیلاسین: اپنی افواج سمیت؟
اولیا: لے کے ہمراہ فقط اہل و عیال
ازبک: لیکن!
اولیا: اب مجھ سے زیادہ نہ کرو چون و چرا
ہے یہ فرمان جو ہے واجب الاذعان، سنا!

(چلا جاتا ہے)

ازبک: پا فشاری کے سوا اب نہیں چارہ کوئی
بیلاسین: اس میں کیا شک ہے کہ فرمانِ قضا ناطق ہے
کاٹو زندانِ گلو گیر میں اب عمرِ عزیز!
ازبک: افسوس میرے خواب کی تعبیر چلیپا نکلی!
حیف میں ہاتفِ غیبی کی صدا بھول گیا
عاقبت منزلِ تو وادیِ خاموشان است
حالیا غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز!
اپنے مسلک کو بدلنا ہی پڑے گا مجھ کو
بیلاسین: وقت نازک ہے کہ ہر پیچ پہ سم قاتل ہے
ابھی آمادۂ پیکار ہے لشکر اپنا!

(چلے جاتے ہیں)

(آشور و بختیار داخل ہوتے ہیں)

آشور: کیسی تدبیر سے ہم نے انہیں قابو میں کیا
کس طرح سانپ کو منتر کی دعا سے کیلا!
بختیار: پاس مرغوب ہے چندن رکھ کی
جس پہ بیٹھی ہیں یہ ناگنیں کنڈل مارے!
آشور: اب بھلا ان کی بغاوت کا ہمیں کیا خطرہ
بختیار: شور سا کوچہ و بازار میں ہے
آگیا دیجے مجھے جانے کی!
آشور: جشنِ مہتابی میں ہوگے نہ شریک
بختیار: رقص و نغمہ سے اہم تر ہیں امورِ ملکی
ابھی غم خطرے میں ہے تختِ شہی!
آشور: اے بہادر ساونت!
کیا سزا کافی و شافی نہیں انکو جو ملی
وہ تو اب لوٹ گئے اپنی عملداری کو
بختیار: نہیں لوٹے وہ ابھی پایۂ عملداری کو
خطرہ اب بھی ہے برابر مجھے جانے دیجیے!
آشور: خوب، جاؤ وہ مگر زندہ رہیں!
بختیار: بسر و چشم، جنابِ والا!

(چلا جاتا ہے)

آشور: (تنہا)
وہ ہے کہسار کے مانند درشت و دشوار
ہم ہیں خوشبو سے مہکتا ہوا میدانِ تتار
جس میں کستوری لئے چوکڑی بھرتے ہیں غزال
کیا کریں ذوقِ خداداد سے مجبور ہیں ہم

نقشِ حُبِ دل میں اتر کر وہیں رم جاتا ہے!

(عذرا داخل ہوتی ہے)

عذرا: شاہ! مہتاب ہوا ظلمت پوش

بجلیں اٹھلائے ہوئے لہراتے ہیں بادل پرجوش

گونج بجلی کی کوئی سوختہ ساماں جیسے

آرزوؤں کی جواں لاش پہ نوحہ گر ہو!

بادو باراں کا یہ طوفان ہے محشر بردوش!

آشور: تجھے طوفان سے ڈر لگتا ہے؟

جشن محلوں ہی میں آراستہ ہے

عذرا: شکر ہے آپ نے خطرات کا احساس کیا

آشور: وہ تو یکساں ہیں محلات کے اندر باہر

عذرا: پھر بھی سنگین فصیلوں کے فلک بوس حصار

آپکو دشمنِ بد بیں سے بچا سکتے ہیں

لبِ دریا تو کوئی مامن و ملجا بھی نہیں

آشور: قصرِ شاہانہ ہو کھیریل ہو یا ہو چھپّر

یا اولمپس کی سمن پوش نشیمن گاہیں

کوئی بھی موت کی یلغار سے محفوظ نہیں

ملک الموت کے آگے دژِ رد میں ہے غبار

لیکن اب تو کوئی اندیشہ نہیں گر طہرِ کا

ہو چکے سرغنے سازش کے مرخص کب کے!

عذرا: میں وہ زندہ تو یہ نا عاقبت اندیشی ہے

آشور: تیرے گلنار لبوں پر بھی وہی باتیں ہیں

نقش جو کس ادیچی کے ہونٹوں پر

اک شہنشاہ غلاموں سے نبرد آرا ہو!

اس تصوّر ہی سے ہوتا ہے تکدر ہم کو

عذرا: یہ غلام آپ کا اور ننگ و عصا چاہتے ہیں

ان کی اُس تاجِ مکلّل پہ لگی ہیں نظریں

شمس و بلطیس نے جو آپکے سر پہ رکھا

ست لڑا ہار شمارہ نظر آتا ہے انہیں

آشور: انتقام آئنۂ فطرتِ نسوانی ہے

ہم ہیں شاہین و عقاب و عنقا

طائرِ مردہ نہیں طعمہ جن کا

سفلگی خلق و طبیعت میں نہیں

زندہ رکھے گی ہمیں لوحِ گلی کی تحریر

ہوبہو کھینچی ہے ایام کی جس میں تصویر

جشن کا وقت ہوا اٹھ بھی چکو جانانہ!

منتظر تشنہ لبوں کا ہے لبِ پیمانہ!

۳

کاخ عزرود لقعۂ نور بنا ہوا ہے۔ آشور اور شاہی جہاں معروف نا و نوش ہیں۔ باہر بادو باراں کا طوفان برپا ہے!

آشور: رقص اب تیز کرو، ساز کی لے تیز کرو!

ساقیانِ سمن اندام دو پری پیکر سے

مے احمر کے چھلکتے ہوئے ساغر لے کر

دکشی دو دو کو فرا کوشش کرو آج کی رات

نفسِ لوّامہ کو خاموش کرو آج کی رات

صاحبو! گلشنِ مستی کے خیابانوں میں
جلوۂ سروِ خراماں کے سوا کچھ بھی نہیں
زلفِ سنبل بویاں کے سوا کچھ بھی نہیں

زندگانی کے پُراسرار شبستانوں میں
شعشۂ عارضِ تاباں کے سوا کچھ بھی نہیں
نکہتِ کاکلِ پیچاں کے سوا کچھ بھی نہیں

غمِ دوراں کا مداوا ہے رحیقِ مختوم!

حارث: حبّذا رشحۂ کاساتِ کرام

شاہ کی شوکتِ شاہانہ جہانگیر ہے
ہر طرف دیس میں پرجا خوش و آسودہ و مست
اس کے دامن کی درازی کو دعا دیتی ہے

آشور: خوب لیکن ہمیں سازش کی خبر پہنچی ہے

حارث: محض افواہ، حضورِ والا!

آشور: کوڑھ ہے کارِ جہاں، اوس کے موتی کی طرح
پھول گولر کا ہے دنیا میں سکونِ خاطر
چھوڑو یہ حرفِ جنوں شغلِ مے ناب کرو
فرصتِ نیم شبی نذرِ تب و تاب کرو

مطربہ چھیڑ نشیدِ طرب انگیزِ شباب
کیسے بے زخمۂ مضراب جوانی کا رباب
جھنجھنا اٹھتا ہے تاروں کی شکستی ہر شراب
کس طرح تیرتے ہیں لعل پری کے بجرے
چوڑیاں دستِ حنائی میں، ہمیں میں بجرے
آگ پانی میں لگاتے ہیں گلوں کے گجرے
کیسے جامے میں سماتے نہیں نوخاستہ گل
جادوئے شب کو جگاتی ہے صدائے قلقل
عمرِ رفتہ کو بلاتی ہے صفیرِ صُلصُل

(اولیا داخل ہوتا ہے، شمشیرِ برہنہ، قبا دریدہ،
خون آلودہ — سب گھبرا کر اٹھ کھڑے ہوتے ہیں)

اولیا: (پہرے داروں سے)

سونتو تلواریں چلو دوڑو فصیلوں کی طرف
سوچ کا وقت نہیں شاہ کی جاں خطرے میں ہے

(آشور سے)

چکرورتی، دگپال!

مرزبانوں کے عساکر نے بغاوت کر دی
جاں پناہا یہ مے و نغمہ کا ہنگام نہیں
قہرماں وقت کا فرمانِ عمل دیتا ہے

آشور: (حجاب سے)

سپر و جوشن و تیغ و مغفر
ڈھال گینڈے کی جو شیدیزِ نگاریں پیکر!

(مجمعِ حضار سے)

خود و خفتان کا موقع ہے بنو چاق و چست
صاحبو گرم کرو رخشِ عزیمت، فی الفور!

(اولیا سے)

جاؤ سالار کو دو مژدہ کہ ہم آتے ہیں!

اولیا: یہی مژدہ ہے نویدِ نصرت

طائرِ پیش رسِ فصلِ بہار

(چلا جاتا ہے)

(مجمع منتشر ہو جاتا ہے۔ آشور مسلح ہوتا ہے عذرا موجود رہتی ہے)

آشور: کسی تہ خانے میں جا کر چھپ جا

اس جگہ خطرۂ جاں ہے، عذرا!

عذرا: سایۂ دامنِ دولت ہے پناہ گاہ مری

کہیں مطلوب ہے چھپ کے بھی جیا ہے طالب

کیسے عاشق کو گوارا ہو فراقِ معشوق

چھوڑ دوں کس طرح آئینِ وفاداری کو

عشق میں موت ہی عاشق کو حیاتِ جاوید!

آشور: میرے سینے میں سما کر ماہی

آتشیں بوسے کی شیرینی سے

غمِ آئندہ کو آساں کر دے!

عذرا: ہر بنِ مو سے نکلتی ہے صدا

حامی و حافظ و ناصر ہو خداوندِ رَبع!

(آشور رخصت ہو جاتا ہے۔ عذرا آستین میں سے زہر کی شیشی نکالتی ہے اور سوچ میں غرق ہو جاتی ہے)

(اولیا داخل ہوتا ہے)

اولیا: اٹھو فوراً مرے ہمراہ چلو!

عذرا: پر شہنشہ؟

اولیا: انہیں نے تو مجھے بھیجا ہے

سوئے دریا جو نکلتی ہے سرنگ

اس سے باہر تمہیں لے جانے کو

عذرا: رن کے تیور کیا ہیں؟

اولیا: نسلِ بخردد کا طالع ہے زوال آمادہ

عذرا: نوشِ جاں میں نے کیا زہرِ ہمندر منتھ کے

غیرتِ عشق کی توہین ہے اقدامِ فرار

انہیں محلوں میں بنے گا مری حسرت کا مزار

دل کو سودائے محبت میں خسارہ کیا ہے؟

قصۂ دار و رسن، بازیٔ طفلانۂ دل

سوختہ ہو مزرعِ ہستی تو اُگے دانۂ دل!

(آشور جمعیت کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ اولیا اٹھ کر ان میں شامل ہو جاتا ہے)

آشور: جان دینا ہی اگر ٹھہرا ہے مقسوم تو پھر

یہی شہ باغ بنیں اپنی شہادت گاہیں

خونچکاں رنگ بدلتا ہے زمانہ کیا کیا

ہے مقتل کبھی عشرت کا جو گہوارہ تھے

او آپاس رہو عذرا کے!

(اتنے میں ازنگ اور بیلاسین مجمع غفیر کے ساتھ آ پہنچتے ہیں۔ طرفین میں آغازِ جنگ ہوتا ہے)

بیلاسین: کب تلک موت کے پنجے سے رہو گے مفرور

آشور: ہم نہیں چاہتے یہ تیغِ مہند، مردک

خونِ ناپاک سے آغشتہ و آلودہ ہو

اب بھی موقع ہے کہ اقرارِ اطاعت کر لو!

بیلاسین: باشِ تیر انفسِ باز پسیں آ پہنچا

آشور: سانپ کے پھن کی طرف ہاتھ نہ زنہار بڑھا!

عذرا: (اولیا سے)

تم یہاں کس لئے استادہ ہو

اولیا: آپ ہی کی تو حفاظت پہ ہوں مامور یہاں

عذرا: میری! امصار و ولایت چھنی جاتی ہیں

آلِ نمرود کی ناموس مٹی جاتی ہے

بت بنے ایسے کھڑے ہو چپ چاپ

جس طرح مٹی کا مادھو کوئی

ایک عورت کہ جو ہے مرمر دخوں کا پیکر

تخت و دیہیم سے کیا نرخ میں بالاتر ہے؟

(اولیا کی غیرتِ مردانہ جوش میں آتی ہے۔ اتنے میں
بختیار بھی آ پہنچتا ہے۔ باغی بھاگ جاتے ہیں۔)

بختیار: بکھرے اوراق، کھنڈی جمعیت

لیکن اس وقت شہنشاہ کہاں ہیں بولو

(آشور عذرا کو لئے داخل ہوتا ہے)

آشور: مرحبا، یارِ لبیب!

بختیار: آپ زخموں سے تو محفوظ رہے

آشور: زخم ہیں ان کی کوئی بات نہیں

تحفۂ جنگ جراحت کے سوا کیا ہوگا؟

کلفت، آشوب، تھکن، اضمحلال

میرا ہر عضوِ بدن دکھتا ہے

اک ذرا ہوں گا میں صوفے پہ دراز

آبِ زلال!

سچ ہے اَلحرب سجال!

(آبدار پانی پیش کرتا ہے)

ہے گویا آبِ حیات!

آنکھوں میں خواب کی تاخت مجھے سونے دو!

(سب چلے جاتے ہیں۔ آشور نڈھال ہو کر صوفے پر
گر پڑتا ہے۔ عذرا بھی وہیں فرش پر لیٹ جاتی ہے)

(۴)

عذرا: اے خیالوں کے جزیروں کے سجیلے سپنو!

بہجت و راحت و تسکین کے گریزاں لمحو!

واسطہ ہیبت کی ماری تمہیں دیتی ہے سنو

اپنے افسونِ دلآرامی و مدہوشی سے

نیند کی پریوں کی آغوشِ خمارینہ میں

ٹک اس خستہ و درماندہ کو دم لینے دو!

آشور: (چونکتے ہوئے)

کسی قیمت پہ یہ سودا مجھے منظور نہیں

میں ہوں آشور بنی پال۔ خداوندِ زمیں!

یہ مخاطب مرا کن پردوں میں روپوش ہوا

میں کہاں ہوں یہ شبستانِ شہی کیسا ہے؟

عذرا: جانِ من! آپ نے شاید کوئی سپنا دیکھا!

یہ کنیز ادنیٰ مقصورۂ زر آپ کا ہے۔

خوش و خورسند رکھے رب الشمس
یوں سراسیمہ و حیراں کیوں ہیں ؟
آشور: مہ جبیں ساعد یمیں تو مرے ہاتھ میں دے
تاکہ معلوم ہو بیدار ہوں میں
محو جولاں تھا پرستان ایجی میں بھی
لعل و یاقوت کی کانِ ارضِ اناطولیہ میں
روح و ریحان جوانی کی نشاط انگیزی
اپسرائیں حسن سے خجل لولوئے منثور کی آب
قیدِ پوشاک سے آزاد، برافگندہ نقاب
نہ کوئی واسطہ حائل تھا نہ پردہ نہ حجاب
عشوہ سازاں مژہ اندر مژہ ہنگامہ خیز
خوش نگاہاں نظر اندر نظر افسانہ ریز
اپسراؤں کے اتن ناچ میں زندہ جادو
جیسے صحرا میں صبا، جیسے چمن میں خوشبو
قمریاں باغ میں ہوں ہرنیاں ہریادل میں
مثل عرعر کے نمودار و کشیدہ قامت
تختۂ صندل و بلور بستونِ الماس
شاخِ تقیم کی طرح بصورتِ شاخِ مرجاں
بُرجِ سیمیں تھے وہ رمان کہ کھل سونے کے
عصفریں کا کلیں یا ریشم و قصب کے لچھے
مادھوی، پاروتی، روپ متی، مسادتری
اننگ بل کل میں لپیٹے ہوئے دیو اننگ میں
شیت رسمی سی کسم شری لت اپلائیں

گونس گوکل کی صدا، لغزۂ چاتک پکشی
مرگ چھونوں کی اچھل کود وہ تندن بن میں
کلپ برکھشوں کی بہار، ارج گنیر و مندار
ماتر کائیں، نرنگیاں وہ کدم کی کلیاں
مرکمل چھتر سے ڈھانکے وہ مہادر بلبیاں
اڑسے جوڑوں میں نمیرو، عوض بدِ جوڑا من
ابلے گیلے پھریں بر سمت نگارِ پر فن
تھا ادھر تو یہ فسوں خیز سماں اور ادھر
ہاویہ نالہ و فریاد و فغاں سے معمور
قہر و آزار و عقوبت سے تڑپتے شہپر
کرۂ کرب و بلا، صبر کا زنداں دیکھا
چشمِ حیراں نے بلا خانۂ حرماں دیکھا

(بختیار داخل ہوتا ہے)

بختیار: اس قدر جلدی آپ اٹھ بیٹھے
آشور: جو نہ سوتا کہیں بہتر ہوتا
میں نے یم لوک میں ارواحِ سلف کو ہمدم!
خانوادے کی تباہی پہ تڑپتے دیکھا
بختیار: فقط احلامِ پریشاں ہیں فراموش کریں
آشور: کتنی باقی ہے ابھی رات کی کاجل ریکھا؟
بختیار: آپ مشکل سے کوئی ایک گھڑی سوئے ہیں
آشور: اک گھڑی ہم تو سمجھتے تھے زمانے بیتے
کھنچ گئیں گردشِ دوراں کی طنابیں شاید
اک گھڑی پھیل کے صدیوں پہ سما سکتی ہے

بختیار: ابھی سینوں میں بغاوت کی رمق باقی ہے
آگ مدھم تو ہے خاموش نہیں
جاں پناہا! دمِ گلبانگِ خروس
قلب کو مہبطِ انوارِ شہادت کر کے
ہم بھی خورشید کا سامانِ سفر تازہ کریں!

آشور: ہم تمہیں اذنِ وغا دیتے ہیں

بختیار: سچ کی اک بات ہوں کہنے والا

عذرا: شاہزادے میں بڑا ہو گئی ہوں!

(چلی جاتی ہے)

بختیار: کتنی شائستہ و فہمیدہ ہے

آشور: ہاں کہو، گوشِ توجہ ہے نیوش!

بختیار: ملکہ کے متعلق یہ گزارش ہے مری
مطلعِ فجر سے پہلے اسے شہزادوں سمیت
کسی محفوظ جگہ کو روانہ کر دیں
وارثِ تخت تو محفوظ رہیں
انتظامات مکمل ہیں سفینہ تیار!

آشور: تم نے اس وقت مرے دل کی کہی حرف بحرف

بختیار: بالڑے باپ کے دیدار کی ضد کرتے ہیں
اور ہمشیرہ کی خواہش بھی ہے در پردہ یہی

آشور: حوصلہ کس کو عزیزوں سے جدا ہونے کا ہے
ایک آشوبِ قیامت ہے ملاقات نہیں
اپنے ان راج دلاروں سے کہوں کیا آخر
جا بہ خمخانۂ غربت کو سدھارو، بچو!

مابدولت کی اجازت ہے انہیں لے آؤ!

(بختیار چلا جاتا ہے
اور تھوڑی دیر بعد سلیمیٰ کو ساتھ لئے لوٹتا ہے)

بختیار: (سلیمیٰ سے)
اشکِ عنابی کی تاثیر سے نومید نہ ہو
اس گلستاں میں مقاماتِ فغاں اور بھی ہیں
عظمتِ رفتہ کے اذکار سے اب کیا حاصل
ہمیں اسرارِ خدائی میں کوئی دخل نہیں
یوں تو رت رو کے سلیمیٰ مجھے بیتاب نہ کر

(قریب آ کر بادشاہ سے)

جاں پناہا! ملکہ

سلیمیٰ: (بختیار سے) تم جاؤ!

(وہ چلا جاتا ہے)

جن دلوں نے کبھی پیمانِ وفا باندھے تھے
روزِ ابر و شبِ مہتاب و کنارِ دریا
خواب دیکھے تھے سہانے سپن البیلے اور
مرمریں قصرِ محبت کی بنا ڈالی تھی
کتنے آدابِ وفا کتنے حجاباتِ حیا
آج اے طالعِ برگشتہ ہیں ان میں حائل
جب گھٹے دھوپ ڈھلے روپ نشے ہو زائل
اے عناں تاب زمانے ذرا تھم جا، آقا!

آشور: تم سلیمیٰ!

سلیمیٰ: مجھے یوں کر کے مخاطب کر

اس سلیمیٰ کے تخاطب کی صمیمیت میں
فصلِ نیسانِ جوانی کے تقاضے مدفون
پردۂ ساز کو محرومِ نوا رہنے دو
دورِ ایام کو سرگرمِ جفا رہنے دو

آشور: جا کے پھر وقت کا رہوار کبھی لوٹا ہے
بہ گیا آبِ رواں، تیر کماں سے نکلا
کس کے بس میں ہے سمے کا دھارا
ہمیں معلوم ہوا تھا ملکہ
آرزو مند ہے شوہر کے چرن چھونے کی

سلیمیٰ: شکر ہے آپ کے احسانِ گرامی کے طفیل
دل کے ٹکڑے مرے پہلو مری آغوش میں ہیں
ہو بہو آپ سی ہی خوئے و شمائل ان کی
وقت ہر قصۂ پارینہ کو دہراتا ہے

آشور: یادِ ایام کا آئینہ تمہیں دیتا ہوں میں
نونہالانِ گلستانِ نشاط و غم کی
اس خلوص اور ریاضت سے کرو نشو و نما
کہ اک اک غنچۂ خوں گشتۂ آشوبِ جہاں
تا دمِ باز پسیں تم کو دعا دیتا رہے!

سلیمیٰ: میرے سرتاج مرے اجڑے گھروندے کی ضیا
تا قیامت رہے پائندہ ترا ظلِّ ظلیل
تیرے انفاسِ بہاریہ کی گلباری سے
اب تو یہ کلبۂ دل رشکِ پریخانہ ہے
تو کوئی فکر نہ کر اپنے جگر پاروں کی
صدفِ دہر سے نکلیں گے وہ گوہر بن کر
قرۃ العینِ سحر، مہرِ منور بن کر
درۃ التاج صباحت، گلِ احمر بن کر

(بختیار داخل ہوتا ہے)

بختیار: اب تو ہنگامِ فراق آ پہنچا

سلیمیٰ: بھائی ان لمحوں کی تقدیس کو برباد نہ کر
ان میں پنہاں مرے ارمانوں کا رویائے جمیل
مجھ میں باقی نہیں اب طاقتِ تصدیعِ خمار
ملتجی ہوں انہیں قدموں میں پڑا رہنے دے
زخم آئے ہوئے چھالوں میں تپک ہوتی ہے

بختیار: میری ہمشیرۂ والا گوہر
خوش خیالی کا یہ ہنگام نہیں
جذباتی نہ بنو طفلکِ ناداں کی طرح
دخلِ جذبات کا آئینِ سیاست میں نہیں

سلیمیٰ: مجھے آئینِ سیاست سے سروکار نہیں
آشیاں راکھ ہو میرا میں رہوں لب بستہ
ہے مرا بیتِ حزن، گنجِ معانی مجھ کو
نہیں مطلق ہوسِ شاہجہانی مجھ کو
لوٹتی پوٹتی ہوں اونٹنی کُرلاتی ہوں
سختیاں برہ کی فرقت کا کسالا جھیلا
آرزوؤں کا مرے دل میں لگا ہے میلا!

بختیار: وقت نازک ہے بہت جا بھی چکو

سلیمیٰ: نہ ٹھہرنے کی سکت ہے نہ سرت جانے کی

بختیار: بیتے افسانوں کو دہرانے میں کیا رکھا ہے
گردشِ وقت کے آثار و قرائن دیکھو
معرضِ مرگ میں بچوں کو نہ ڈالو، اٹھو
(ہاتھ پکڑ کر کھینچتا ہے، وہ پچھاڑ کھا کر بیہوش ہو جاتی
ہے۔ بختیار اسے بازوؤں میں اٹھا لیتا ہے)
آشور: بالقوارير رويدا — چلو سجے سجے
کانچ کی مورتیاں ہیں انہیں ٹھوکر نہ لگے!
(بختیار سلیمیٰ کو اٹھائے چلا جاتا ہے)
آشور: (تنہا)
بزمِ عالم ہے کہ مجموعۂ ویرانی ہے
زیست شیرازۂ اسباب پریشانی ہے
چمن حسرت حیرانی و نادانی ہے
کوئی بھٹکا ہوا پنچھی ہے کہ دل پہلو میں
شوق کب تک رہے زنجیریٔ آدابِ خرد
کیا کیا جذب طلب ذوقِ تحیر دے کر
اس سے اچھا تھا کہ اے پاک مقدس نقشو
مردِ آزاد کو دیوانہ بنایا ہوتا
پیرِ جوشش خاطر میخانہ بنایا ہوتا
شمع ربانی کا پروانہ بنایا ہوتا
بزمِ ایجاد میں عنقا ہے فراغِ خاطر
نہیں اس تختۂ شطرنج پہ یارا شاطر
گردباد اٹھتے ہیں گلشن میں بگولے مضطر
تاجِ شاہی کا جو پوچھو تو مکٹ کانٹوں کا

آفتِ قلب و جگر کارِ جہانبانی ہے
کس جگردار کو دعویٰ ہے شکیبائی کا
حاصلِ برگ و نوا بے سروسامانی ہے
نت نئے سانگ رچاتی ہے عجوزۂ دنیا
بیاہتا رانڈ ہوس باختہ مستانی ہے
بدقوارہ ہے نظرباز ہے عیبانی ہے
عوضِ نفت چراغوں میں لہو جلتا ہے
تند ہے آتشِ سیال، لہو جلتا ہے
کوئی دھڑکن کوئی پیچل، کوئی نوحہ کوئی راگ!
جاگ اے سوزِ غمِ عشق، شکر خدا ہے جاگ!
(عذرا داخل ہوتی ہے)
آشور: کس سے آنے کی اجازت لی ہے؟
عذرا: میرے کانوں میں اک آواز حزیں پہنچی تھی
کسی دل چاک کی غمگین و دل انگیز فغاں
جیسے رہ رہ کے کلیجے کو مسوسے کوئی
دل نے آہستہ سے مگھم میں کہا
میں نے سوچا
آشور: یہ کنیزی کی رہ و رسم نہیں
عذرا: بھول چوک! بھول ہوئی لونڈی سے
آشور: ہمیں اس تلخ نوائی پہ پشیمانی ہے
کیا کریں درد نے دیوانہ بنا رکھا ہے
ابھی ناموس شہی ہم سے سخن پیرا تھی
عذرا: ملکہ گوہر درجِ خوبی

شب چراغِ رنواس
دیکھ لیتیں وہ اگر مجھ کو یہاں
آشور: کیا ہوتا؟
عذرا: پائے تحقیر سے ٹھکرا دیتیں!
آشور: ہائے غصّے کے ہوا پھول سا چہرہ تغیّر
کوئی عورت بھی بَری نہیں اس جذبے سے
ابھی شاید کوئی حکمت ہے چمن بندی کی
کہ گُل اندلسوں کے مابین عداوت ہی رہے
کسی شہناز کو اقلیمِ غزلخوانی میں
دوسرے شخص کی توصیف گوارا ہی نہیں
ہر ادا اسکی ہر گوئیں لمن الملک الیوم!
کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق!
عذرا: ہار کر گنجفۂ عشق میں نقدِ دل و جاں
کیا کروں جاؤں کہاں گمشدہ کو پاؤں کہاں
آشور: کون دمساز ہوا شامِ سیہ بختی کا!
جم پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے
خوابِ ایّام کی تعبیر سہانی بھی گئی
تجھ سے بھی اے بتِ نو خاستہ ہوتے ہیں وداع
جو بھی جیتے گی سمجھیں گے تنِ تنہا اسکو
قیدیِ عاداتِ شہ کے نہیں ارباب ہم
تھی فقط بزمِ طرب میں طلبِ یارِ ظریف
آرزو کلفتِ غم میں کسی ہمدوش کی نہیں
بوئے گل سے بہ نفس بادِ صبا عطر آگیں

کس نے پایا اثرِ نالۂ دلہائے حزیں؟
دَور یک ساغرِ غفلت کے چڑھا یا چڑھ دیں!
عذرا: اے کہ جلوہ ترا تسکینِ دلِ دیوانہ:
اس ملامت سے مرا سینہ پھٹا جاتا ہے
تو مری روح کا سنگیت مرے انگ کا میت
یہ جگر سوختگی میری محبت کی ہے جیت
ہے مہک جس میں تصور کی ملن کی خوشبو
قیمتِ خونِ تمنّا نظرے خوش گزرے!
(کنیز داخل ہوتا ہے)
بختیار: یہ کنیز کب!
آشور: لے اس وقت ملامت یہ کرد
بختیار: ملکہ اور حسیں شہزادے
آخر آزادِ غمِ راحلہ و زاد ہوئے
آشور: مرحبا، خوب
بختیار: یہاں سے جاکر
اس نے چپ چاپ کیا عزمِ سفر
دمِ رخصت نہ کوئی ہنگامہ نہ خروش
رہی تمثال کی تصویر کے مانند خموش
طبلِ دشمنِ پدر کی آواز آئی
شورِ جنگاہ کا آغاز ہوا
آشور: ہم بھی سرگرمِ ستیزہ ہو کر
برق و سیماب و شرر بن جائیں
یا طباشیرِ سحر کو پالیں۔

یا شبِ تار میں گم ہو جائیں
رختِ ہستی کے سیہ دھبوں کو
اپنے خونابِ جگر سے دھو جائیں!
عذرا: صبح کے ہتھیار لٹکتا ہے نگاریں پیکر
اڑیں نصرت کے پھریرے ہر سو!
گلِ نیزہ بنے سر دشمن کا!

(۵)

عذرا: (ایک جھروکے میں)
کس تکلف سے نمودار ہوا انجمِ سحر!
دھند کا پردہ ہٹا، نور کا تڑکا چمکا
سر کی تاروں کی ردائی روئے نیلمبر سے
شفقِ صبح کے لمحاتِ پریشاں کا فروغ
چارہ فرمائے ستمگاریٔ شب کیا ہو گا!
شبِ دیجور بلا دیکھ چکے اب دیکھیں!
پردۂ صبح سے کیا چہرہ نما ہوتا ہے۔
سرسراتا ہے رگ و پے میں شرابِ تلخیں
کیف و کمِ سکر کا اندوہ فزا ہوتا ہے
لذت و درد میں کوئی حدِ فاصل ہی نہیں
نغمۂ فریاد کہاں نَے سے جدا ہوتا ہے
قنبر: تھا جہاں دھوم دھڑکا، وہاں بھیڑیں ناچا
فرصتِ زیست کا یہ آخری دن ہو شاید
اتنی جمعیتِ خاطر سے خدا پیدا ہو
تم کہیں جذبۂ احساس سے عاری تو نہیں؟

عذرا: سنگدل آہ و تظلم کو سمجھتا ہے نشید
نالۂ درد پہ نغمے کا گماں کرتا ہے
حاصلِ سعی و تمنا یہی محرومی تھی؟
تو دلِ زار کے ارماں نکالے ہوتے
جام میخانے میں بھر بھر کے اچھالے ہوتے
محفلِ دہر میں بے لومۂ لائم ہو کر
بے خطر شام و سحر دادِ ہوس دی ہوتی
مثلِ مستوں کے علانیہ بسر کی ہوتی
پر شکوہ ارض و سماوات کے نظاروں میں
کتنا بے مایہ و بے ارز ہے انساں کا وجود
دہر سے اپنی تھا چشمِ تمتع رکھنا
عارضی رنگِ جہاں، عارضی روحِ رواں
کھیل ہے پتلیوں کا بزمِ جہاں کا عالم
رات بھر کا یہ تماشا ہے سحر کچھ بھی نہیں
ہم نے افکارِ جہانِ گزراں میں پھنس کر
مستی و سوز کی کتنی بڑی نعمت کھو دی!

(سپاہی مجروح بختیار کو اٹھائے ہوئے لاتے ہیں۔ اس کے پہلو میں تیر پیوست ہے وہ اسے ترنگ ترنگ صوفے پر لٹا دیتے ہیں)

عذرا: اے خداوند یہ خونیں منظر!
قنبر: قعرِ نمرود کے انوار تنک تاب ہوئے
وقت اس کاخ سے آہنگِ سفر کرتا ہے
بختیار: کاش تو اس کی زباں سیف سے،

عذرا: ہردو لعنت

شیش ناگ اسکوڑ سے اور گرے آپرگا ج

درگو۔ اس سے کردشہزادے

آپ جو گا ہے نہ یہ اور کی گوں

اے تعددیرِ امم کیا معلوم!

بختیار: سرفروشو، صفِ جنگاہ بلاتی ہے تمہیں

جو میداں میں قرینہ بقرینہ بکھرے

اڑ کے شہباز کی مانند جوامل پہ گرد

جاؤ جاؤ مجھے صوفے پہ پڑا رہنے دو

(سپاہی چلے جاتے ہیں)

عذرا: زندگی ہے کہ عناصر کا مذاق

کوہکن، قلعہ کشا، تاج ستاں

دیدہ ور، اہلِ نظر، شاہ جہاں

کس طرح خاک میں مل جاتے ہیں!

(آشور داخل ہوتا ہے)

آشور: آہ!

بختیار: کیا ہار گئے

آشور: جنگ میں کھیپ رہے، کھیت ہوئے

چھن گئی ہم سے زمامِ ایام

بختیار: کسی شے کو بھی نہیں گرچہ دوام

ذلت و ننگِ ہزیمت کی مگر تاب نہیں

(پہلو سے تیر نکالنے کی کوشش کرتا ہے لیکن تکلیف کی تاب نہ لاتے ہوئے آخر موت کی میٹھی نیند سو جاتا ہے)

آشور: ایک اک کر کے ستارے مٹے جاتے ہیں غروب

صف بہ صف موریکے منحوس قدم آتے ہیں

جس جگہ گرم تھا بازارِ حیات آج وہاں

پے گلگشت سفیرانِ عدم آتے ہیں۔

جن حریفوں سے کہ پیمانِ وفا باندھے تھے

غرقۂ قلزمِ شورِ شبِ دیجور ہوئے

زندگی قافلۂ رفتہ کا پس خیمہ ہے

نہ وہ چاؤ کشش کی للکار نہ گلبانگِ نقیب

کہیں ملتا نہیں ڈوبے ہوئے تاروں کا سراغ

دیدہ و دل کے تجلی کدے بے نور ہوئے

دشتِ خفچاق میں اس رہرو درماندہ کو

کتنی بے مہری سے یارانِ وطن چھوڑ گئے

تھی یہی رسمِ وفا، ہمنفسانِ رفتہ!

(لاش سے لپٹ جاتا ہے)

یا حبیبی! مری جاں تجھ پہ فدا ہوتی ہے

(سپاہیوں سے)

لاش کو دخمۂ شاہی میں اٹھالے جاؤ

(لاش اٹھا کر لے جاتے ہیں)

(ایک منصب دار گھبرایا ہوا داخل ہوتا ہے)

منصب دار: آسماں جاہ

آشور: کہو

منصب دار: تاب کہاں سے آئے

اک تیرِ قضا پہلو میں پیوست ہوا!

ابھی سیلاب کے آجانے سے
بند سب ٹوٹ گئے، شہر ہوا زیرِ آب
اسلحہ بھیگ گیا، توپوں نے گولے اگلے
اور مہتاب دکھائی تو گئی رنجک چاٹ
آشور: کیا کرے کوئی جو تقدیر ہی یلغار کرے
تس پہ بھی اہلِ وغا گرمِ عمل رہتے ہیں
سر درو: زندگی و موت کی جولانگہ میں
ابھی باقی ہیں بہت باب اولوالعزمی کے
آسرا بعل و زرآمہ و اتو کا ہے یا
عزمِ مردانہ و بازوئے دلیرانہ کا
اے جوانانِ اسد حملہ و نر فیل قوت
بھاگ کر مرنے سے بہتر ہے کہ کٹ کے مریں
نام تو تختۂ تاریخ پہ ہو گا منقوش!
(منصب دار چلا جاتا ہے)
عذرا: اب عناصر نے بھی سازش کر دی
آشور: لیکن امواجِ بلا خیزِ فرات
ابدولت کی قلمرو میں نہیں
کہ جو آمادۂ سرکوبیٔ ہوں
مُردوتوں پر نہ چلا زور کسی فانی کا
فہمِ انساں سے بالاتر ہے
کارِ شتار و انیتو انلیل!
(اولیا داخل ہوتا ہے)
اولیا: شاہ، سب راستے مسدود ہوئے

رنگ بدرنگ ہے بے طور ہے طور
صرف اک راہ ہے وہ راہِ گریز
اپنی تلواروں نے ساکھا تو کیا گرچہ بہت
آخرِ کار مگر فوج نے گھونگھٹ کھایا
باغیوں کے پرے بگٹٹ چڑھے آتے ہیں
پرچمِ پاک نگوں سار ہوا جاتا ہے
آپ فی الفور کہیں بھاگ چلیں
جاں سلامت ہے تو پھر کر لیں گے
باغِ عالم میں کوئی تازہ نشیمن آباد
آشور: ہم کو یہ مشورہ منظور نہیں
اپنے جانباز و جفاکوش قبیلے کے جواں
کبھی بھاگے نہیں نامرد بھگوڑوں کی طرح
زخم پر سودۂ الماس چھڑکتے ہیں جہاں
سینے پر ہوتا ہے نیسانِ جراحت کا گماں
ننگ ہے زخم اگر پشت پہ ہو
موت کی آگ میں ہستی کی قبا جلنے دو
ہم سے انجامِ غمِ آگہی مستور نہیں
چوبِ صندل کی چنو ایک چتا!
اولیا: ظلِ آشور
آشور: کوئی عذر بھی مسموع نہیں
یہ ہے فرمانِ دمِ بازپسیں
اس کی تعمیل ہو!
اولیا: زہے بخت پال!

(چلا جاتا ہے)

آشور: چاند تاروں نے یہ نظارہ نہ دیکھا ہوگا
جو ابھی شعلۂ پیچاں سے ہویدا ہوگا

(اولیا ایک نقیب کو لئے داخل ہوتا ہے)

اولیا: شاہ ازبک کا سفیر آتا ہے

آشور: بول!

نقیب: شاہِ ذیجاہ

آشور: انقلابات زمانے کے، اخاہ!

نقیب: آپ کو جاں کی اماں دیتے ہوئے
مسندِ ملکِ سبا سونپتے ہیں

اولیا: یہی مژدہ ہے نظر بندی کا
مرغِ اقبال گلستاں میں تہہِ دام رہے
بے پر و بالی میں صیدِ ہوسِ خام رہے
کیا سفارت بھیجی!

نقیب: آپ اس رحم و کرم کے بدلے
تینوں دلبند حکومت کے حوالے کر دیں
اور جانیں کہ بڑے چھوٹ گئے آپ نلوہ!

آشور: واہ کیا خوب کرم فرمائی

نقیب: منتظر آپ کے پیغام کا ہے یہ ناچیز!

آشور: اپنے آقا سے کہو مہلتِ یک ساعت دے!

(نقیب چلا جاتا ہے)

(اولیا سے)

مجھے رسوا نہ کرو ستن و زنگی سے ڈرو
وقت باتوں کا نہیں کام کا ہے

اولیا: ابھی ارشاد کی تعمیل ہوئی جاتی ہے۔

(سپاہی تخت کے اردگرد لکڑیوں کا ڈھیر لگا
دیتے ہیں اور عود سلگاتے ہیں)

اپنے پروردۂ نعمت کو بھی
اے خداوند رفاقت کی اجازت دیجے!

آشور: تم ابھی رنگِ طلسماتِ زمانہ دیکھو ——
شکرِ دہر گشتگیِ بزم مغانہ دیکھو ——
عشرتِ زیست کے لوٹنے آباد رہو!
ہم تو جاتے ہیں خرابات سے تم شاد رہو!

(سب لوگ چلے جاتے ہیں)

(عذرا مشعل اور جام شراب لاتی ہے)

عذرا: یہ چتا ایک ہنڈولا ہے جنازہ بردوش
جس میں دو پیکرِ خاکستر پوش
بہ زبانِ خاموش
شرحِ اسرارِ محبت کرتے
ہو کے اسوارِ دمان
عازمِ عالمِ بالا ہوں گے

آشور: (اسکے ہاتھ سے جام شراب لیتے ہوئے)
مری عذرا، مرے خوابوں کی سمن پوش پری
اپنی جرأت پہ کہیں تم متاسف تو نہیں!

عذرا: جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں
زندگی عشق کو ملتی ہے شہادت گہ میں

شمع و پروانہ بہ آغوشِ صبا بعد فنا
باغ و بستاں میں ضیا بیز و پرافشاں ہونگے
دلِ عشاق تہِ خاک بھی آشفتہ مزاج
رنگ و بوئے گل و ریحاں سے نمایاں ہونگے
الوداع اے دلِ زندہ کے خیاباں زارو
اے شبستانوں کے گلپوش حسیں نظّارو
پُر فضا منظر و اے وادیو اے کہسارو!
سحر و شام کے سیماب قدم ہرکارو!
ہم تو اس گلشنِ ہستی سے سفر کرتے ہیں
تم پہ اک آخری حسرت کی نظر کرتے ہیں!

آشور: الوداع اے مرے اسلاف کی جولاں گاہو
الوداع اے غم و عشرت کے جواں گہوارو
الوداع اے چمن و چشمہ و سنبل زارو!
(چتا میں بیٹھ جاتا ہے)
میری جاں!

عذرا: (چتا کو آگ دکھا کر اس میں کود جاتی ہے)
میں تجھے ڈھونڈن چلیاں!
میرے ساؤل سیاں!
پھول مہکے ہیں کھلی ہیں کلیاں!
(لپکتے شعلے دونوں کو اپنی آغوش
میں لے لیتے ہیں)!

+

اختر الایمان

جب نئے شہر میں جاتا ہوں وہاں کے در و بام
لوگ وارفتہ سراسیمہ، دکانیں بازار
بُت نئے راہنماؤں کے پرانے معبد
حزن آلود شفاخانے مریضوں کی قطار
تار گھر ریل کے پل بجلی کے کھمبے، تھیٹر
راہ میں دونوں طرف نیم برہنہ اشجار
اشتہار ایسی دواؤں کے ہر اک جا چسپاں
اچھے ہو جاتے ہیں ہر طرح کے جن سے بیمار
اس نئے شہر کی ہر چیز لبھاتی ہے مجھے
یہ نیا شہر نظر آتا ہے خوابوں کا دیار
شاید اس واسطے ایسا ہے کہ اس بستی میں
کوئی ایسا نہیں جس پہ ہو مری زیست کا بار
کوئی ایسا نہیں جو جانتا ہو میرے عیوب
آشنا، ساتھی، کوئی دشمنِ جاں دوست شعار

اختر الایمان

عمرِ گریزاں کے نام

عمر یوں مجھ سے گریزاں ہے کہ ہر گام پہ میں
اس کے دامن سے لپٹتا ہوں مناتا ہوں اسے
واسطہ دیتا ہوں محرومی و ناکامی کا
داستاں آبلہ پائی کی سناتا ہوں اسے
خواب ادھورے ہیں جو دہراتا ہوں ان خوابوں کو
زخم پنہاں ہیں جو وہ زخم دکھاتا ہوں اسے
اس سے کہتا ہوں تمنا کے لب و لہجہ میں
اے مری جان مری لیلیٰ تابندہ جبیں
سنتا ہوں تو ہے پری پیکر و فرخندہ جمال
سنتا ہوں تو ہے مہ و مہر سے بھی بڑھ کے حسیں
یوں نہ ہو مجھ سے گریزاں کہ ابھی تک میں نے
جاننا تجھ کو کجا پاس سے دیکھا بھی نہیں
صبح اٹھ جاتا ہوں جب مرغ اذاں دیتے ہیں
اور روٹی کے تعاقب میں نکل جاتا ہوں
شام کو ڈھور پلٹتے ہیں چراگاہوں سے جب
شب گذاری کے لئے میں بھی پلٹ آتا ہوں

یوں نہ ہو مجھ سے گریزاں مرا سرمایہ ابھی
خواب ہی خواب ہیں خوابوں کے سوا کچھ بھی نہیں
ملتوی کرتا رہا کل پہ تری دید کو میں
اور کرتا رہا اپنے لئے ہموار زمیں
آج لیتا ہوں جو اُن سوختہ راتوں کا حساب
جن کو چھوڑ آیا ہوں ماضی کے دھندلکے میں کہیں
صرف نقصان نظر آتا ہے اس سودے میں
قطرہ قطرہ جو کریں جمع تو دریا بن جائے
ذرہ ذرہ جو بہم کرتا تو صحرا ہوتا
اپنی نادانی سے انجام سے غافل ہو کر
میں نے سالوں کو کیا جمع خسارہ بیٹھا
جاننا تجھ کو کجا پاس سے دیکھا بھی نہیں
اے مری جاں مری لیلیٰ تابندہ جبیں
یوں نہ ہو مجھ سے گریزاں مرا سرمایہ ابھی
خواب ہی خواب ہیں خوابوں کے سوا کچھ بھی نہیں

میر ناصر حسین

چرخِ نیلی فام ازل سے ہے جفا جو کینہ ساز
اس کی آنکھوں میں نہیں اچھے بُرے کا کچھ لحاظ
ہم سے ان کو چھین لیتا ہے جو ہیں بیحد مفید
جن کو کہنا چاہئے ہر قفل بستہ کی کلید
میر ناصر جن کی کل برسی تھی ایسے شخص تھے

یہ جہانِ سفلہ پرور نیست ہو چاہے رہے
کتبۂ ایام پہ کندہ رہے گا ان کا نام
اور ہم کرتے رہیں گے یونہی ان کا احترام
ایک رات ان ہی دنوں کی بات ہے میں پارسال
گھر میں چھپکر پڑھ رہا تھا مثنوی خواب و خیال
جانے کس کو یہ سنا کہتے ہوئے دیکھو تو ہئے
آج اس دار المحن سے میر ناصر اٹھ گئے!
موت نے پھینکی عروسِ زندگی پر یوں کمند
بیٹھے بیٹھے دل کی حرکت ہو گئی یک لخت بند
سن کے گھونسہ سا لگا دل نے کہا! اے آسماں
اب کہاں سے لائے گا تو ایسی نادر ہستیاں؟

مجھ کو کیا اس موت کا ہر شخص کو صدمہ ہوا
سب رسائل اور اخبارات نے ماتم کیا
کچھ نے ان کو رہنما و ہادی و رہبر لکھا
کچھ نے لکھا قوم کی کشتی کے وہ تھے ناخدا
کچھ نے غم کا یوں کیا اظہار اب دل ہے دونیم
وہ گئے کیا، ہو گئی ہے ملتِ بیضا یتیم!
شہر میں جلسے ہوئے سب نے کیا یہ اعتراف
میر صاحب جو بھی تھے پر آدمی تھے دل کے صاف
ان کے مرنے سے غرض ہر سو صفِ ماتم بچھی
مدتوں محسوس کی جاتی رہی ان کی کمی
دھوم سے سوئم ہوا دسواں ہوا چہلم ہوا
مختصر یہ ہے شرارہ تیرگی میں گم ہوا
اے خدا پس ماندگاں کو کر عطا صبرِ جمیل
ضبط کی توفیق دے ان کو جو ہیں غم سے قتیل

میر ناصر کو مرے گو ہو گیا کل ایک سال
ذہن میں باقی ہیں اب تک ان کے سارے خط و خال
لانبا قد کچھ پھیلی پھیلی ناک تھی چہرہ طباق
دہری کاٹھی چال میں تھا اک عجب سا طمطراق
آنکھیں چھوٹی چھوٹی جن سے جھانکتے تھے رستخیز
بات کرتے تھے تو لگتا تھا کہ ہیں گرم ستیز
بلبلاتے تھے ہنسی کیا تھی مگر اک حسن تھا
ان کی ہر اک بات میں دلکش تھی ان کی ہر ادا

میں بھی ان کی بارگاہ خوب میں تھا باریاب
اور اکثر ان کی باتوں سے ہوا ہوں فیضیاب
کہتے تھے میں آج کے اخلاق کی تصویر ہوں
آدمی کا خواب ہے یہ عہد میں تعبیر ہوں
آج کی دنیا میں مجھ سا آدمی ہے کامیاب
صرف مجھ ایسوں کی ہوتی ہیں دعائیں مستجاب

آدمی معمولی خواندہ تھے مگر بے حد ذہین
شور یا زرخیز ہے پہچانتے تھے سرزمین
حلقۂ احباب میں شامل تھے ان کے بیشتر
مقتدر حکام ذی منصب سیاسی چارہ گر
شخصیت کوئی ہو اس کا ہو نہ ہو کچھ رابطہ
میر صاحب سے براہ راست یا بالواسطہ
اس طرح ہوتا تھا جیسے دونوں ہوں شیر و شکر
سب پہ رکھتے تھے بڑی گہری محبت کی نظر
دعوتوں کا سلسلہ رہتا تھا گھر پہ صبح شام
اس قدر مخلص تھے خود کرتے تھے سارا اہتمام
قدردانی میں نہ کی بھولے سے بھی کوئی کمی
دوستوں کے واسطے حاضر تھی ان کی جان بھی
مذہب و ملت کی ان کے ہاں نہیں تھی کوئی قید
ہم نشینوں میں سبھی شامل تھے رام جان زید

شعر بھی کہتے تھے لیکن صرف اپنے واسطے
سنئے ایک اک لفظ میں کیا کیا معانی ہیں چھپے
"آگ سے پکتا ہے کھانا بھاپ سے چلتی ہے ریل
بے وسیلے رچ نہیں سکتا کوئی دنیا کا کھیل
پیٹ سے بڑھ کر نہیں کوئی خدا ایمان دین
آدمی کے پاس گر پیسہ نہیں کوڑی کے تین"
مختصر یہ ہے بہت سی خوبیوں کے شخص تھے
صلح کل مشرب رہا مرحوم کا جب تک جئے
ان کی اس نیت کا پھل یہ ہے کہ انکے نورِ چشم
زندگی بھر جو رہے ان کے لئے اک دجہِ خشم
جن کی خاطر وہ بنے اکثر ملامت کا ہدف
جن کو دنیا یہ سمجھتی تھی کہ ہیں سب ناخلف
آج فضل ایزدی سے صاحب املاک ہیں
اچھے رتبوں پر ہیں فائز گو سراپا خاک ہیں
باپ کے نقش قدم پر چل رہے ہیں وہ بھی آج
وہ بھی اب پہچانتے ہیں اس زمانے کا مزاج!

قاعدہ ہے آدمی کا رتبہ بڑھ جاتا ہے جب
تذکرہ ہوتا ہے اس کا ہر طرح کا روز و شب
بعض لوگوں کو دکھائی دیتا ہے مشرق جنوب
ڈھونڈتے ہیں مرنے والے میں اگر کچھ تو عیوب

آج کل احباب کے حلقے میں ہے افواہ گرم
اس اچانک موت کا چرچا تھا اک دنیا کی شرم
اصلیت یہ ہے انہوں نے خودکشی کی تھی مگر
ان کے لڑکوں نے اڑا دی دل کے دورے کی خبر
خودکشی کی وجہ کچھ اوقاف ہیں جن کی رقوم
میر صاحب کے تصرف میں رہا کرتی تھیں بالعموم
ایسے ہی کچھ بے سروپا اور بھی الزام ہیں
لیکن ایسی ساری خبریں مفسدوں کے کام ہیں
خلوت و جلوت میں دیکھا میں نے ان کو بارہا
مدتوں ان کی رفاقت کا شرف حاصل رہا
زندگی تھی ان کی سب کے سامنے اک وا کتاب
لمحہ لمحہ کا کوئی مانگے تو مل جائے حساب
رہ گئی یہ بات وہ بالکل فرشتہ تھے، نہیں
عام لوگوں میں جو ہیں کمزوریاں ان میں بھی تھیں!
خود کہا کرتے تھے مکروہات کا پتلا ہوں میں
سب ہی جیسے ویسا ہی اللہ کا اک بندہ ہوں میں!

اب کہاں پیدا ہیں ایسی ہشت پہلو ہستیاں
اہل حرص و آز سے معمور ہیں گھر بستیاں!
آیئے پھیلائیں ان کے واسطے دستِ دعا
گڑگڑا کر یوں کہیں اے مالکِ یوم جزا

عاجز و کمتر ہیں بندے تو ہے دانا اور علیم
جز ترے پہچانتا ہے کون راہِ مستقیم
میرِ ناصر ہے اگر کوئی خطا سرزد ہوئی
ایک یہی اس کا سبب ہے، دوربینی کی کمی!
آدمی پتلا خطاؤں کا ہے تو ہے نکتہ در
ان کو بحرِ عفو کی گہرائیوں میں غرق کر
کتبۂ ایام پر کندہ ہو ان کا نیک نام
اور ہم کرتے رہیں ان کا ہمیشہ احترام
”آسماں ان کی لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے!“

کتبہ

دل ہے کہ اجاڑ کوئی بستی
ہر سمت مزار جا بجا ہیں
میں مرثیہ خواں نہیں کسی کا
لیکن وہ مزار، لوح جس کی
شفاف ہے آئینہ کی مانند
کس کا ہے۔ چلو نہ آؤ دیکھیں
ہے، ہے، کوئی آرزو ہے
کمسن ہے، کلی ہے نودمیدہ!!

اخترالایمان

مُسافت

ارضِ سبز و سیہ، ابیض و سرخ سے
میں گزرتا ہوا جاؤں گا ۔ کوئی ہے؟
کوئی ہے ہمسفر میرا؟ کوئی نہیں
اس مسافت میں رہ رہ کے لپٹی تھی جو
میں نے پاؤں سے وہ خاک بھی جھاڑ دی
جو تمہارا تھا میں نے تمہیں دے دیا
اور جو جس کا ہو مجھ سے لے لے ابھی
کل نہ کہنا مری بات میں کھوٹ تھا
کل نہ کہنا مری ذات آلودہ تھی!

(ایک نامکمل نظم)

وزیر آغا

نیا شہر (۱) — میر ناصر حسین (۲) — عمر گریزاں کے نام (۳)

"نیا شہر" اس نظم کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ فرد اپنے گھر اور سماج کے بندھنوں میں جکڑا ہوا ہے۔ بے شک اس ماحول میں اسے زندگی کی بیشتر آسائشیں حاصل ہوتی ہیں، سماج اس کے حقوق کا تحفظ کرتا ہے اور گھر اسے محبت، رفاقت اور مسرت بہم پہونچاتا ہے تاہم یہ سارے بندھن سونے کی زنجیریں ہیں جو انسان کی آزادہ روی اور آوارہ خرامی کے راستے میں ایک بہت بڑی رکاوٹ ہیں۔ بنیادی طور پر فرد وہی آزاد منش آدم ہے جو اپنے شانے جھٹک کر سماجی اقدار، شخصی تعلقات، ہر قسم کے بندھنوں اور رشتوں کو پرے پھینک دینا چاہتا ہے لیکن اپنے ماحول کے زندان میں اسیر وہ ایسا کر نہیں سکتا۔ پھر بھی 'آزاد' ہونے کی یہ آرزو اس کے دل کے نہاں خانے میں ہمیشہ سے زندہ و متحرک ہے اور ہمیشہ زندہ و متحرک رہے گی۔

اس نظم کا شاعر بھی بنیادی طور پر 'آزاد منش' آدم ہے اور اسی لئے اُسے "نیا شہر" اپنی کثافتوں، الجھنوں اور بیماریوں کے باوجود ایک 'جنتِ گم شدہ' نظر آتا ہے۔ محض اس لئے کہ اس نئے ماحول میں وہ زنجیریں اور بندھن موجود نہیں جو اس کے اپنے شہر میں موجود تھے اور جن کے باعث اس کی روح گھُٹ کر رہ گئی تھی۔

نظم کا 'خیال' تو عمدہ ہے لیکن شاعر نے نظم کے اسلوب (DICTION) کی طرف پوری توجہ نہیں دی۔ بعض اشعار تو صحافتی انداز کے حامل ہیں۔ اسی لئے نظم کا تاثر بھی کمزور ہے۔

"عمرِ گریزاں کے نام" "نیا شہر" کی طرح زیرِ نظر نظم کا مرکزی خیال بھی قابلِ قدر ہے۔ اس نظم میں شاعر نے زندگی کو ایک حسین خواب کے روپ میں دیکھا ہے اور اس کی پرستش کی ہے لیکن خواب اور حقیقت میں تو بڑا فرق ہے۔ پھر خواب کی ساری دلکشی اس بات میں ہے کہ یہ حقیقت کی "کرختگی" سے دور محض آرزوؤں اور اُمیدوں کے سہارے قائم ہے۔ چنانچہ خواب جب کبھی حقیقت سے متصادم ہوتا ہے تو بلّور کی طرح پاش پاش ہو جاتا ہے۔ ہر شخص

کی زندگی دو حصوں میں منقسم ہے ایک وہ جس میں جسم اور جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کیلئے وہ آلام ومصائب کی چکی میں پستا ہے اور گرتے پڑتے حیات کے کارواں کا ساتھ دیتا رہتا ہے۔ اور دوسرا حصہ وہ ہے جس میں سورج کی دنیا سے دور وہ اپنے حسین اور دلکش خوابوں کی تابناک اور منوّر فضا میں زندہ رہتا ہے۔ یہ فضا فرد کی بقا کے لئے ضروری ہے ورنہ زندگی کی کرخت اور سنگلاخ حقیقتوں کا مقابلہ کرنا اس کے لئے بہت مشکل ہوتا۔ زیرِ نظر نظم میں شاعر نے خوابوں کی اس دنیا کو نہ صرف اصل زندگی بلکہ اپنی آرزوؤں کا مرکز بھی قرار دیا ہے اور اپنی عام گوشت پوست کی زندگی کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھا ہے۔ شاعر نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ وہ اپنی عام زندگی میں اصل زندگی (یعنی خوابوں کی فضا) کے لئے زمین ہموار کرتا رہا لیکن اس کے یہ خواب ہمیشہ شرمندہ تعبیر رہے اور "زندگی" نے کبھی اسے اپنی جھلک نہ دکھائی۔

اس نظم کا مرکزی خیال زیادہ وضاحت اور حُسن کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا اگر شاعر خواب اور زندگی کو آپس میں گڈمڈ نہ کرتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا اور نظم میں بلا وجہ ایک اُلجھاؤ پیدا ہوا ہے۔ یہ اُلجھاؤ دراصل خیال کا نہیں بلکہ ابلاغ کا اُلجھاؤ ہے لفظوں پر شاعر کی گرفت مضبوط نہیں اور لفظوں کے انتخاب میں اس کی بے پروائی واضح ہے۔ اس کے علاوہ نظم کو بلا ضرورت پھیلا دیا گیا ہے۔ اگر شاعر کفایت (ECONOMY) کو ملحوظ رکھتا تو نظم کا تاثر اس بُری طرح مجروح نہ ہوتا۔

"میر ناصر حسین"

"نیا شہر" اور "عمر گریزاں کے نام" میں شاعر نے اپنی کہانی بیان کی تھی لیکن "میر ناصر حسین" میں شاعر نے "جگ بیتی" کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔

زیرِ نظر نظم میں شاعر نے معاشرے کے ایک ایسے کردار کو پیش کیا ہے جو بظاہر ہر دلعزیز باعزت اور سماجی لحاظ سے اہم ہے اور جس کی موت پر لوگ رسماً اپنے "شدید غم" کا اظہار کرتے ہیں لیکن جو دراصل ایک بالکل معمولی انسان ہے اور اس میں وہ تمام "اوصاف" موجود ہیں جو ایک نچلے درجے کے دنیا دار آدمی میں عام طور سے ملتے ہیں۔ شاعر نے اس کردار کی سماجی بلندی اور شخصی پستی کو ایک ساتھ پیش کر کے گویا اس "تضاد" کو ہدفِ طنز بنانے کی کوشش کی ہے۔ ایک لحاظ سے یہ نظم تحریف یا پیروڈی کے زمرے میں بھی آتی ہے۔ وہ اس طرح کہ رسمی طور پر جو "مرثیے" لکھے جاتے ہیں اور جن میں جذبے کی بجائے "نمائش" غالب ہوتی ہے، یہ نظم ان کی تحریف کا درجہ رکھتی ہے۔

اس نظم کا اسلوب پہلی دونوں نظموں سے بہتر ہے۔ شاعر نے میر ناصر حسین کے کردار کو بڑی چابکدستی سے ابھارا ہے اور اگرچہ نظم میں مزاح پوری طرح ابھر نہیں سکا (جو طنز کی کامیابی کے لئے ضروری تھا) تاہم وہ "تضاد" یقیناً سامنے آگیا ہے جو شاعر کے پیشِ نظر تھا۔

مجید امجد

بہار!

ہر بار ۔۔۔۔ اسی طرح سے ۔۔۔۔ دُنیا
سونے کی ڈلی سے ڈھالتی ہے
سرسوں کی کلی کی زرد مورت،
تھاما ہے جسے خسیم ہوا نے!

ہر بار، ۔۔۔۔ اسی طرح سے، ۔۔۔ شاخیں
کھلتی ہوئی کونپلیں اٹھائے،
رستوں کے سلاخچوں سے لگ کر،
کیا سوچتی ہیں، یہ کون جانے!

ہر بار، اسی طرح سے، بُوندیں
پھُولوں بھری بدلیوں سے چھَن کر
آتی ہیں مسافتوں پہ پھیلے
تانبے کے ورق کو ٹھن ٹھنانے

ہر سال، اسی طرح کا موسم!
ہر بار، ۔۔۔۔۔ یہی مہکتی دُوری!
ہر صبح ۔۔۔۔ یہی کٹھور آنسو
رونے کے کب آئیں گے زمانے!

خلیل الرحمٰن اعظمی

بہار

فارسی اور اردو شاعری میں "بہار" کا استعارہ ایک علامتی معنویت کا حامل رہا ہے۔ بہار سے مراد عام طور پر وہ کیفیت ہے جب دل میں آرزوئیں اور تمنائیں جاگ اٹھتی ہیں اور ان کے سبب انسان کے حواس پر نشاط و سرمستی کا ایک نشہ سا چھا جاتا ہے لیکن یہ مسرت عارضی اور ناپائدار ہوتی ہے۔ بہار جہاں ایک طرف یہ پیغام لاتی ہے کہ زندگی جامد و ساکن نہیں بلکہ متحرک ہے وہاں اس کا انجام افسردگی و اضمحلال پر ہوتا ہے

حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد
روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

یار در عہد شبابم بہ کنار آمد و رفت
ہم چو عیدی کہ در ایام بہار آمد و رفت

آنکھیں کھلیں تو ختم تھا موسم بہار کا

یہی انجام تھا اے فصل بہار
گل و بلبل کی شناسائی کا

اب کے بھی دن بہار کے یونہی گزر گئے

اس لئے "بہار" اس مسرت کا نام ہے جو انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کو اکسا کر ناتمامی اور ناآسودگی کی حالت میں چھوڑ جاتی ہے۔ ناتمامی اور ناآسودگی بڑی جان لیوا کیفیت ہے۔ شاعر عام طور پر مسرت اور غم دونوں کو اپنی بھرپور صورت میں دیکھنا چاہتا ہے اسی لئے غالب نے کہا تھا

گردشِ رنگِ طرب سے ڈر ہے　　　غمِ محرومیٔ جاوید نہیں

زیرِ نظر نظم "بہار" کے شاعر کو اسی ناسودگی اور ناتمامی کے عذاب اور جی بھر کر رو لینے کی خواہش نے بڑی خوبصورت نظم کہلوائی ہے جو اپنے لب و لہجے، پیکر تراشی اور فضا آفرینی کے اعتبار سے منفرد ہے۔

پہلے تین بندوں میں شاعر نے تین ذہنی تصویروں کے ذریعہ اس ناتمام کیفیت کی مصوری کرنے کی کوشش کی ہے اور عام "بہاریہ قصائد" کی روش سے ہٹ کر اور تفصیلات کا انبار لگانے کے بجائے نہایت چابک دستی سے چند ایسے رنگوں کا استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے یہ تصویریں اپنے اندر ندرت اور تازگی کا پہلو رکھتی ہیں مثلاً چمن، ہجومِ گل، نغمۂ عنادل، جنوں، زنجیر و سلاسل اور اس طرح کے شاعرانہ لوازم کو جو اردو شاعری کی روایت بن چکے ہیں اور جن کے ساتھ اب حقیقی زندگی کے تجربات کا تصور بہت کم پیدا ہوتا ہے شاعر نے نظر انداز کر کے ایسی فضا کی تخلیق کی ہے جس میں اپنے آس پاس کی مٹی کی مہک شامل ہے۔ مثلاً پہلے بند میں موسم کا وہ استعارہ لیا گیا ہے جسے ہم اپنے یہاں بسنت سے تعبیر کرتے ہیں۔ بسنت کے ساتھ ایک والہانہ کیفیت، انبساط اور سرمستی کی طرف ذہن جاتا ہے اور اس جشنِ مسرت کی طرف بھی جسے ہولی کہتے ہیں جب ساری فضا گلال و عبیر میں ڈوب جاتی ہے لیکن اس ناتمام کیفیت کی عکاسی کیلئے یہ سارے لوازمات زائد ہیں اس لئے شاعر نے محض اس تصویر کا انتخاب کیا ہے جو اس مسرت کے انجام کا استعارہ ہے یعنی سرسوں کی کلی۔ اس کلی کو شاعر ایک ایسی مورت کہتا ہے جو سونے کی ڈلی سے ڈھالی یا تراشی گئی ہے لیکن اس کا چہرہ زرد ہے جو افسردگی کی علامت ہے اور پھر اس مورت کا استھان وہ "خم ہوا" کو بتاتا ہے جو اس کی ناپائیداری کو ظاہر کرتا ہے۔ مورت کہہ کر شاعر نے اسے ایک عام اور نارمل صورت کے بجائے ایک آئیڈیل یا مثالی پیکر قرار دیا ہے جس کی شکست لازمی ہے۔

دوسرے بند میں جو تصویر بنائی گئی ہے اس میں شاعر نے نئی امنگوں اور آرزوؤں کو کھلتی ہوئی کونپلوں سے تعبیر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ یہ کونپلیں جن شاخوں پر پھوٹی ہیں وہ مجسم انتظار کا استعارہ ہیں۔ رستے مستقبل کی علامت ہیں جن کی راہ دیکھی جاتی ہے اور سلاخچے وہ حدود ہیں جن کی وجہ سے یہ مستقبل دسترس سے باہر ہے۔ چونکہ یہ مستقبل امید و بیم اور یقین و بے یقینی دونوں کیفیتوں کی زد میں ہے اس لئے یہ شاخیں مجسم سوچ بن گئی ہیں۔ جانے کیا ہو؟

تیسرے بند میں بہار کی اس ناتمام کیفیت کو ایک اور خوبصورت تصویر کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پوری زندگی کو ایک کٹھن اور صبر آزما سفر سے تعبیر کیا گیا ہے جہاں مسلسل کڑی دھوپ ہے جس نے ہماری رہگذر کو تانبے کا ورق بنا دیا ہے۔ اس تانبے کے ورق پر چلتے چلتے گماں ہوتا ہے کہ کبھی کبھی وہ پھولوں بھری بدلیاں بھی ہمارے سر پر آئی ہیں جو چند بوندیں برسا کر یا اس تانبے کے ورق کو ٹھن ٹھنا کر غائب ہو جاتی ہیں اور وہ سرائی و مسرت کی جو دولت ہمارے قریب آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے وہ محض اپنی جھنکار سنا کر پھر نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔

ان تینوں تصویروں کے ذریعہ شاعر نے انسانی زندگی کو دھوپ چھاؤں، امید و ناامیدی اور غم و مسرت کے بیچ میں معلق دکھایا ہے اور اسے ایک ایسے ناتمام کرب سے تعبیر کیا ہے جسے "مہکتی دوری" کہتے ہیں۔ ترسنے اور للچانے کی کیفیت۔ کسی منزل پر پہنچتے پہنچتے رہ جانا، کسی پیاسے کے ہونٹوں کے قریب پانی لاکر پھر واپس لے لینا، بالکل وہی کیفیت جو یونانی دیوتا ٹنٹلس (TENTALUS) کی تھی جسے ایک ایسی جگہ قید کر دیا گیا تھا جہاں اس کے پاؤں کے نیچے پانی کا چشمہ تھا اور سر کے اوپر انگور کے لٹکتے ہوئے خوشے۔ وہ بھوک اور پیاس سے بیتاب تھا لیکن نہ تو انگور کے خوشوں تک اس کی رسائی تھی اور نہ پانی تک۔ دونوں چیزیں اسکے ہونٹوں کے قریب آکر کچھ دوری پر رہ جاتی تھیں اور اس کے روحانی کرب میں اضافہ کرتی رہتی تھیں۔
نظم "بہار" کے شاعر نے بغیر کسی MYTH یا LEGEND کا سہارا لئے صرف بہار کے استعارے سے اس کیفیت کو پوری انسانی زندگی پر منطبق کر دیا ہے اور اسے اس طرح وسعت اور آفاقیت عطا کی ہے کہ ہر انسان ٹنٹلس تھا "TENTLUS" معلوم ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ بہار کو اس طرح علامتی رنگ دینے اور اس معنویت کا حامل بنانے کی ابتک کسی اردو شاعر نے کوشش نہیں کی۔ ابتک ہم بہار و خزاں کی علامت ایک مخصوص معنوں میں استعمال کرتے آئے ہیں لیکن اس نظم میں "بہار" کا استعارہ جسطرح استعمال کیا گیا ہے وہ اردو کی علامتی شاعری میں ایک نادر اضافہ ہے۔
آخری بند میں شاعر نے اس روحانی کرب کو "مہکتی دوری" سے تعبیر کر کے عجیب طرح اس کیفیت کی مصوری کی ہے۔
وصال اور فراق، قربت اور دوری دونوں کیفیتیں اپنی جگہ پر لذت خیز ہو سکتی ہیں جیسا کہ غالب نے کہا ہے

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد   ہزار بار برو صد ہزار بار بیا

لیکن جب وصال میں فراق اور فراق میں وصال اور دوری میں قربت یا قربت میں دوری شامل ہو اور کیفیت دونوں کے بین بین ہو تو یہ غم اپنی پیچیدگی کی وجہ سے کچھ عجیب تاثر چھوڑتا ہے۔ ملک قمی کا شعر ہے۔

ہمہ عمر باتو قدح زدیم نہ رفت رنج خمار ما   چہ قیامتے کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

اسی درمیانی کیفیت کو پوری نظم میں شاعر نے مکمل طور پر ادا کرنے کے بعد اسکے تاثر کو "کٹھور آنسو" سے تعبیر کیا ہے اور اس لمحے کا آرزومند ہے جب یہ کیفیت ایک مکمل المیے میں تبدیل ہو جائے کیونکہ مکمل المیہ اپنے ساتھ ان آنسوؤں کو لائے گا جو دل سے ہر طرح کا گرد و غبار دھو دیتے ہیں اور انسان کی طبیعت ہلکی ہو جاتی ہے اور طبیعت کے ہلکے ہونے کے بعد ایک ایسی مسرت بخش کیفیت نصیب ہوتی ہے جسے ارسطو کی اصطلاح میں "کتھارسس" کہتے ہیں۔
یہ نظم انداز بیان کی پختگی، لہجے کی تازگی، صوتی ترتیب، امیجز کی ندرت، فنی تکمیل اور زاویۂ نظر کی انفرادیت کا ایک حسین نمونہ ہے اور ظاہر کرتی ہے کہ جس شاعر نے یہ نظم لکھی ہے اس کے شعری مزاج میں لطافت و نزاکت، خلوص اور دردمندی، مسائل حیات کا ادراک اور فنی مہارت کا ایسا امتزاج ہے جو کم خوش نصیبوں کے حصے میں آتا ہے ؛؛

باقر مہدی

شام

دامنِ شب میں چھپ رہی تھی شفق
نیلے پانی کے اک سمندر میں
ڈوبتا جا رہا تھا مہرِ مبیں
لہریں ٹکرا رہی تھیں ساحل سے
اس طرح جوش میں پلٹتی تھیں
جیسے سورج کو جا کے چھو لیں گی
اور پیغام یہ سنائیں گی

—— جانے دن کس طرح گذرتے ہیں
شامیں اکثر اداس رہتی ہیں
کوئی امید جب نہیں باقی
یادیں کیوں دل کے پاس رہتی ہیں

اک خمیدہ سے پیڑ کے نیچے
میں بھی ساحل کے پاس بیٹھا تھا
شاخیں موجوں پہ یوں جھکی سی تھیں
رخصتی لمحوں میں کوئی جیسے
راز کی بات کہنے والا ہو

موجیں، سورج، یہ ملگجی سی شفق
شاخ سے دور، خواب کا تارہ
خاک پر میں نڈھال، آزردہ
دیر تک سوچتا رہا یونہی
زندگی غم کے واسطے سے ہے
درد، جوشِ جنوں، یہ جہدِ وفا
کیا فقط دل کے رابطے سے ہے؟

روز یہ آفتابِ عالم تاب
ایک گردش میں مبتلا رہ کر
منزلِ صبر کے قریں آکر
سرخ رو ہو کے ڈوب جاتا ہے

باقر مہدی

ریت اور درد

مدتیں گذریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ
آندھیاں بھی نہیں آتیں
کہ اڑے ریت، مٹے نقشِ سراب
اور اک درد کا چشمہ
مندمل زخموں سے پھوٹے نئی خشکی لے کر
پیاس جاگ اٹھے، سکوتِ دلِ مضطر ٹوٹے
تاکہ میں دیکھ سکوں
اپنی بے خواب سی آنکھوں سے یہ منظر اک دن
ریت کے ٹیلے فضاؤں میں اڑے جاتے ہیں
اور خوش ہو کے کہوں
زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے
کچھ بھی ہو، مجھ کو یہ محسوس تو ہو
میں اسیرِ غمِ دوراں نہ رہا

بلراج کومل

(۱) شام ـــــ (۲) ریت اور درد

شام انسانی زندگی کی وہ منزل ہے جسے شاعر نے منزلِ صبر کا نام دیا ہے۔ جسمانی سطح پر اس کا تعلق عمر کے ساتھ ہے اور فکری سطح پر ذہن کی ایک مخصوص کیفیت کے ساتھ۔ اس منزل تک پہنچنے کے لئے انسان کو بہت سے اُتار چڑھاؤ میں سے گذرنا پڑتا ہے لیکن شاعر کو انسان کا یہ سفر پسند ہے کیوں کہ انسان کی تکمیل راہ کی سختیوں اور صعوبتوں کے نقوش کی مرہونِ منت ہے۔

نظم کا آغاز شام کی منظر کشی سے ہوتا ہے۔ اس منظر میں کوئی چونکا دینے والی کیفیت نہیں لیکن ساحلِ سمندر سے ٹکرا کر پلٹتی ہوئی لہروں کے پیغام کو معانی پہنانے کیلئے لمحہ بھر کو رُکنا پڑتا ہے۔ یہ پیغام چار مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ان میں دو مصرعے سوالوں کے روپ میں ہیں۔

جانے دن کس طرح گذرتے ہیں؟

اور

یادیں کیوں دل کے پاس رہتی ہیں؟

باقی دو مصرعوں میں شاموں کی اداسی اور کوئی اُمید باقی نہ ہونے کا ذکر ہے۔ شام کی اداسی کا ذکر اس نظم کے موڈ کے ساتھ بنیادی طور پر میل نہیں کھاتا۔ کیونکہ شاعر کے اپنے الفاظ میں شام وہ منزلِ صبر ہے جہاں پہنچ کر آفتابِ عالم تاب سُرخ رو ہو کر ڈوب جاتا ہے۔ اُمیدوں اور یادوں کے فطری رشتے سے واقف ہونے کے باوجود شاعر نے متعلقہ دو مصرعے بیکار اس نظم میں شامل کئے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ پیغام نظم کی متوازن رفتار کے راستے میں رکاوٹ ہے اور اسے نظر انداز کرنے کے بعد بھی نظم مکمل رہتی ہے۔

نظم کے دوسرے حصے میں شاعر نے فطرت کے موڈ میں اپنے موڈ کو مکمل طور پر جذب کر لیا ہے۔ فطرت اور شاعر کی ہم آہنگی سے بھر خیال میں اس نظم میں کسی گہرے فلسفیانہ رشتے کی حامل نہیں ہے۔ شاعر نے فطرت

کو اپنے خیالات کے اظہار کے لئے محض آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ موجیں، سورج، شفق اور شاخیں رخصتی لمحوں کے راز اور شاعر کے دل کے راز سے واقف محض اس لئے نظر آتے ہیں کیونکہ شاعر ان کی مدد سے اپنے سوالوں کا جواب تلاش کرنا چاہتا ہے۔ خواب کا تارہ شاید کسی ناآسودہ خواہش کا وہ جسمی روپ ہے جو شاعر نے فضا میں معلق دیکھا ہے۔ خاک اور ریت شاید شاعر کے یہاں ہم معنی الفاظ ہیں۔ آزردگی کا ذکر لمحہ بھر کے لئے کھٹکتا ہے لیکن چونکہ ہم نظم کے فلسفیانہ موڑ کے قریب ہیں اس لئے بے جا نہیں ہے۔ غم، درد، جوش جنوں اور جہد بقا —— ہمارے روز و شب کا لازمی جزو ہیں۔ ان سے دو چار ہو کر انسان اپنی تکمیل کرتا ہے۔ حیات اور کائنات کے رازوں کو سمجھتا ہے محبت کی نیرنگیوں سے سرشار ہوتا ہے۔

آخری بند میں نظم اپنی حدود کو پھلانگ کر ساری کائنات کا احاطہ کر لیتی ہے آفتابِ عالم تاب کا سفر کامرانی کی داستان ہے اور شام انسانی زندگی کی وہ منزل صبر ہے جہاں پہنچ کر انسان کو نہ عمر رائیگاں کا گلہ ہے نہ آنے والے اجنبی لمحے کا خوف۔

نظم کی پرسکون فضا شام کے رنگوں سے تیار ہوئی ہے۔ اس میں حسن ہے، دھیرے دھیرے ذہن و دل پر چھا جانے والی کیفیت ہے۔ چونکانے اور تڑپانے والی گرج دھمک نہیں ہے الفاظ شاعر کے ساتھ کہیں کہیں بے وفائی کرتے ہیں لیکن اکثر ساتھ دیتے ہیں اور جذبہ و فکر کی ایک دلکش کیفیت قاری تک پہنچانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ریت اور درد، میں بھی شام ہی کی طرح متاعِ درد کا ذکر ہے لیکن معمولی طور پر نظم کوئی منضبط تاثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکی۔ نظم کے آخری مصرعے میں اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ شاعر اسیرِ غم دوراں ہے (یا تھا) اس کا مطلب یہ ہوا کہ ویرانی اور جمود کی وہ مخصوص کیفیت جو اس نظم کا موضوع ہے بنیادی طور پر غم دوراں سے متعلق ہے۔ چھٹے مصرعے کے اس ٹکڑے وسکوت دلِ مضطر ٹوٹے، سے پتہ چلتا ہے کہ جمود کی حالت تک پہنچنے سے پہلے شاعر نارمل انسانی افعال کے قابل تھا۔ غم دوراں کی یورش نے اسے زندگی کے ایک ایسے موڑ پر لا پھینکا ہے جہاں اس کے چاروں طرف ریت ہی ریت ہے، ہوا بند ہے اور اسے اندر اور باہر کسی بھی شے میں کوئی حرکت نظر نہیں آتی جو زندگی کا ثبوت مہیا کرے۔ نقشِ سراب شاعر کے لئے تسکین کا باعث نہیں ہے۔ اس لئے وہ ان آندھیوں کو بصد حسرت یاد کرتا ہے جن کی آمد نقشِ سراب کو مٹا سکتی ہے۔ افلاس کی ویران زندگی کو درد اور اضطراب کی

وہ حالت لوٹا سکتی ہے جو غم دوراں نے اس سے [illegible] رہنا چاہتا ہے۔ چاہے یہ زندگی درد و اضطراب کے واسطے سے ہو۔

جمود کی جس کیفیت کی طرف شاعر نے نظم میں اشارہ کیا ہے وہ بذات خود ایک انفرادی کردار کی مالک ہے۔ غم دوراں کا ذکر محض (BACK STEP) ہے جس کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ نظم اس مصرعے پر مکمل ہوتی ہے۔

زندگی ریت سہی، درد کا چشمہ بھی تو ہے

نظم کے آخری دو مصرعے۔

کچھ بھی ہو، مجھ کو محسوس تو ہو
میں اسیرِ غمِ دوراں نہ رہا

اگر حذف کر دیے جائیں تو نظم مجروح نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ نظم کے محاسن میں بھی کوئی خاص اضافہ نہیں ہوتا کیونکہ ریت اور درد، ان بدقسمت بچّوں کی صف میں آتی ہے جو پوری طرح پرورش پانے سے پہلے ہی ماں کی کوکھ سے باہر آ جاتے ہیں۔

شفیق فاطمہ

صدا الصحرا

سکھی، پھر آگئی رت جھولنے کی گنگنانے کی
سیہ آنکھوں کی تہہ میں بجلیوں کے ڈوب جانے کی
سبک ہاتھوں سے مہندی کی ہری شاخیں جھکانے کی
گگن میں رنگ، آنچل میں دھنک کے مسکرانے کی
امنگوں کے سبو سے قطرہ قطرہ مے ٹپکنے کی
گھنیرے گیسوؤں میں ادھ کھلی کلیاں سجانے کی

بیاباں سبزۂ نوخیز سے آباد ہوتے ہیں
سکھی، تم بھی جو دل اپنا بسا لیتیں تو کیا ہوتا
حیا ہے، خوف ہے، پندار ہے، ضد ہے، یہ کیا شے ہے
تم اس خود ساختہ زنداں کو ڈھا دیتیں تو کیا ہوتا
ہمیشہ التجائیں رائگاں جاتی رہیں میری
کبھی میری خوشی کی بھی دعا لیتیں تو کیا ہوتا

یہ کیسی آگہی ہے جس کی مشعل ہاتھ میں لے کر
سدا تنہائیوں کے دیس میں پھرتی ہو آوارہ
یہ اک بیمِ شکستِ خواب، یہ چھو لوں تو کیا ہوگا
اسی سے ہو گئی ہر عشرتِ موجود صد پارہ
بجز اک روحِ نالاں، چشمِ حیراں، عمرِ سرگرداں
نہیں تقصیرِ پروازِ نظر کا کوئی کفارہ

قرارِ قلبِ زارِ ہند اور برنائی یوناں،
تجلی آلِ ابراہیم پر پیہم جو اتری تھی،
تڑپتا شعلہ گوں خوں جاہلیت کی نواؤں کا،
چمک ریگِ رواں کی، سربلندی نخلِ صحرا کی،
دیارِ حافظ و خیام کی اڑتی ہوئی خوشبو،
نگاہِ غالب و اقبال کی گیتی شکن مستی،

سرورِ جستجو مغرب کی متوالی ہواؤں کا،
سبھی پایا مگر درمانِ دردِ بے بسی مشکل
یہ اک آسودگی چہرے پہ، یہ ٹھہراؤ آنکھوں میں
یہ اشکوں سے بھری چھاگل، یہ بے پردہ و خودسر دل
جہاں ہو؟ دہر کی آتش کو چھو کر بھی نہیں پگھلیں!
نہ جانے کون سے جبّار ہیں اس اتحاد میں شامل

یہ نرمل جل کا چشمہ یہ دل بے قید و بے پایاں
اسے بھی سمت ملتی اس کی بھی اک رہگذر ہوتی
شباب اپنے جلال حشر ساماں کی قسم کھاتا
شرافت بے زباں فطرت کے دکھ کی چارہ گر ہوتی
نہ ہوتی آرزو نیرنگ ہستی کی تماشائی
وہ اکس بڑھتے ہمکتے کارواں کی ہم سفر ہوتی

یادِ نگر

میں اوس بن کے برس جاؤں تیرے سینے پر
میں گیت بن کے تری وادیوں میں کھو جاؤں
بس ایک بار بلالے مجھے وطن میرے!
کہ تیری خاک کے دامن میں چھپ کے سو جاؤں

شگفتہ گھاس میں یہ زرد زرد ننھے پھول
نہ جانے کس لئے پگڈنڈیوں کو تکتے ہیں
انہیں خبر ہی نہیں ان کے چھونے والے آج
گھروں سے دور کسی کیمپ میں سسکتے ہیں

کئی گھراوں کی فریاد اس میں ڈوب گئی
اب اس کنویں پہ نہ آئے گی کوئی پنہاری

کسان کھیت بھی سینچیں مگر ایسے پانی سے

ہری نہ ہوگی اسے پی کے کوئی پھلواری

یہیں ندی کے کنارے اسے دبایا تھا
مگر شبانوں کو وہ بارہا نظر آئی
ہٹی جو ریت تو چمکا وہ چاند سا ماتھا
چلی ہوا تو وہ ریشم کی زلف لہرائی

میں تیرے پاؤں پڑوں، ہاتھ روک لے قاتل
اسے نہ مار جو تیری طرف ہمکتا ہے
یہ تیغ کو بھی کھلونا سمجھنے والا ہے
یہ لعل پھینک کے انگارہ چوس سکتا ہے

کہا کسی نے کہ وہ جلد لوٹ آئیں گے
کہا کسی نے کہ امید اب بہت کم ہے
الٰہی ڈوبتے دل کو ذرا سہارا دے
مرے چراغ کی لَو آج کتنی مدھم ہے

"نمولی نیم کی پکی، اب آنے گا ساون"
مگر یہ گیت اسے آہ کیسے یاد آیا
وہ اپنی ماں سے لپٹ کر نہ رو سکے گی کبھی
نہ سر پہ ہاتھ کبھی رکھ سکے گا ماں جایا

سنا ہے نیند میں، وہ چونک چونک پڑتے ہیں
لہو کے داغ ہیں جن پر وہ ہاتھ جلتے ہیں
پڑوسیوں سے یہ کہہ دو وہ مشعلیں رکھ دیں
کہ ایک گاؤں کے گھر ساتھ ساتھ جلتے ہیں

الٰہی شام اب اس گاؤں میں نہ آنے پائے
کہ اس کے آتے ہی دکھیائیں مل کے روتی ہیں
درندے اپنے کھٹوں میں دہلنے لگتے ہیں
ہوائیں کوہ سے ٹکرا کے جان کھوتی ہیں

دیے کے واسطے ننھے پناہ گیر، نہ رو
فلک پہ دیکھ وہ قندیلِ ماہ روشن ہے
اسی فضا میں مرے چاند، تو بھی ابھرے گا
جو تو ہے ساتھ تو غربت کی راہ روشن ہے

طلائی گھاس سے وادی میں تھا تلاطم سا
ہوائیں نرم شعاعوں کی سرسراہٹ تھی
نیا تھا چشمۂ مہر اور نیا تھا رنگِ سپہر
ہر اک گوشہ میں لیکن اجل کی آہٹ تھی

ہوا نے دیپ بجھا یا ہی تھا کہ نکلا چاند
قلم کو تیز چلاؤ کہ یہ بھی ڈوب نہ جائے
خود اپنے دل کے اجالے کا اعتبار نہیں
کہ ایک بار یہ گم ہو تو پھر پلٹ کے نہ آئے

یہ چاندنی کا اجالا یہ نیم شب کا سکوں
سفید گنبد و در دودھ میں نہائے ہوئے!
ستارو کوئی کہانی کہو یہ رات کٹے
نہ یاد آئیں مجھے روز و شب بھلائے ہوئے

شفیق

زوالِ عہدِ تمنّا

ہوا میں اڑتا ہے کاجل فضا ہے حزن سے بوجھل
ہر ایک کنج کی ہلچل گجر میں ڈوب چلی ہے
وہ کہکشاں ہے وہ اس پر سحاب نور کا باراں
یہ اپنا خاک بسر گھر یہ اپنی تیرہ گلی ہے
وہ ماہ نکلا پہ اس کا فروغ بہرِ فلک ہے
نصیبِ ارض تو شاید تکدّرِ ازلی ہے
نہ جانے کب سے خیالوں میں اپنے محو کھڑی ہے
وہ اک سکھی جو نزاکت میں موتیا کی کلی ہے

نہ پھول بالوں میں گوندھے نہ گھر میں دیپ جلایا
شریکِ غم نے منایا مگر نہ ان سے منی وہ
وہ تھک کے لیٹ گئے خواب کے نگر کو سدھارے
مگر دریچے میں اپنے کھڑی سسکتی رہی وہ
ستارے کرتے رہے چٹکیاں تو کچھ بھی نہ بولی
کہ ایک شاخ تھی غنچوں کے خوں میں ڈوبی ہوئی وہ
نہ جانے دانش و دین و ہنر کا نرخ ہو اب کیا
ردانِ پاک کی قیمت تو جگ میں ہار گئی وہ

نہ ڈھونڈ پائیں مداوائے زخمِ زارِ تمنا
سمجھ سکیں نہ تقاضائے عہدِ طفل کشی وہ

افق سے تا بہ افق زرد نامراد بگولے
افق سے تا بہ افق اک مہیب سوگ ہے طاری
افق سے تا بہ افق سنگدل کٹھور چٹانیں
ہر ایک سحر ہے گر صیاد ہر طلسم شکاری
ہر ایک جادہ پہ بوسیدہ استخوانوں کے ٹکڑے
کہیں ہے سوختہ محمل کہیں شکستہ عماری!
نہ جہل سے کوئی ڈھارس نہ آگہی سے تسلی
نہ وقت نالہ و زاری نہ ہوش زخم شماری!
نہ کوئی نند انہیں اپنی جھونپڑی میں اماں دے
جو شیام لاڈلے کل تھے وہ آج سب پہ ہیں بھاری
نہ ان کی آگ سے گلشن کوئی ظہور میں آئے
نہ ان کے پاؤں رگڑنے سے رودِ آب ہو جاری
نہ انکو تیرہ کنوئیں سے نکالیں قافلے والے
نہ نیل وقت کی موجوں کو ان کی جان ہو پیاری
نہ انکے دامنِ عصمت کو تھام لینے سے چھائیں
گھٹائیں تشنہ دہن بانجھ وادیوں پہ بہاری
نہ انکی چشمِ کرم صرصرِ سموم میں گھولے
صفائے بادِ سحر دمِ سردِ بادِ بہاری

ہر اک امنگ کی تتلی نے جیسے جوگ لیا ہے
ہر اک امید کے جگنو نے تن پہ راکھ ملی ہے
ہزار سالہ مسافت خیال و وہم دگماں کی
اور اسکے بعد بھی پنہاں شعاع لم یزلی ہے
جو اُس تیرہ گپھاؤں میں جنگلوں میں کمتی رہبر
وہ جگمگاتی ہوئی نگریوں میں روٹھ چلی ہے
یہ مانتا ہے کہ شعلوں میں کوئی پھول کی پتی
حیات ہے کہ ابھاگن یہ کوئی کوکھ جلی ہے
یہ کائنات ہے کتنی عظیم کتنی کشادہ
مگر ہمارے تصور کے تنگنا میں ڈھلی ہے
نہ جانے کب سے خیالوں میں اپنے محو کھڑی ہے
وہ اک سکھی جو نزاکت میں موتیا کی کلی ہے۔

مجید امجد

صدالصحرا (۱) — یادنگر (۲) — زوالِ عہدِ تمنا (۳)

جن کی آواز
یہ تین نظمیں...... ہلکے نیلے کاغذ پر دھندلی نیلی سیاہی سے لکھے ہوئے حروف والفاظ..... بڑی حسین اور بڑی اداس ہے۔ میں نہیں جانتا، یہ نظمیں کس کی ہیں۔ نظموں کے اوراق کو جوڑنے والے سفید مہین تاگے کو دیکھتا ہوں، اور تاگے کی لطیف گرہ کو دیکھتا ہوں، تو خیال گزرتا ہے، کہ یہ اوراق جن کو کسی نے اتنی احتیاط اور انہماک سے جوڑا ہے، ضرور کسی بڑی حساس رُوح کا قصّہ حیات ہیں!

پہلی نظم:- صدالصحرا۔ ہیئت کے لحاظ سے غزل کے رُوپ میں ہے، لیکن تمام سطور خیالات وجذبات کے بہاؤ کی وجہ سے ایک فکری وحدت کا رنگ لئے ہوئے ہیں، کہی گئی بات اتنی موثر اور درد افروز ہے، کہ قاری اس نظم کے پردے میں اُس بے بس، تنہا، ذی شعور، غم گزیدہ شخصیت کی ساری کیفیتیں محسوس کر لیتا ہے، جس کے پیکر کے اندر ایک عورت کا دل ہے، وہ بد نصیب عورت، جس کی دنیا علم و آگہی کے خزانوں سے معمور ہے، جس نے زمانوں کے مدوجزر اور تہذیبوں کے ابھرنے اور مٹنے کی داستانوں سے رموزِ حیات حاصل کئے، جس نے یوں تو نیرنگِ ہستی کا تماشا دیکھا، لیکن جو زندگی کے قافلے کا ساتھ نہ دے سکی، شاید اس کے دکھ کا کوئی مداوا نہیں ہے، وہ ازلی تشنگی، جو زندگی کی سب سے بڑی دین ہے، اب اس کی فطرت کا حصّہ ہے۔ شاید اسے اس سے زیادہ کسی چیز کی طلب رہتی ہے اور یہ نغمہ ایک رُوح کا نہیں، یہ نوحہ ہے، ہمارے معاشرے کی مخصوص پابندیوں کا، ان انمٹ فصیلوں کا جن کے گھیرے میں نجانے کتنی عمریں ہیں جو سرگرداں ہیں!

ہم اور اس سے پیدا ہونے والے حالات، جداگانہ حکایت رکھتا ہے،
دوسری
یہ نقوش: ادھ مٹے اور متباین ہیں، کہ بظاہر جہاں جہاں نظم میں آگئے ہیں وہاں وہاں ان کے درمیان کوئی منطقی ربط نظر نہیں آتا، لیکن سارے اصل المیہ میں یہ ربط تھا کہاں، پھر بھی تلخی احساس کی ایک دکھ بھری سی ساری نظم میں موجزن ہے، اور سب سے بڑی بات یہ کہ اس تلخی میں بھی مصائب کے مقابلہ کرنے کی ایک تڑپ

موجود ہے، ایک مایوسی ہے جس کا کوئی علاج نہیں ہے، ایک آس ہے جس کا اعتبار بھی نہیں، اور جس کو نظروں سے اوجھل بھی نہیں کیا جا سکتا، جو کٹ گئے، ان کا ماتم بھی ہے، جو زندہ ہیں، ان کی گودیوں میں کھیلنے والے معصوموں کے لئے غربت کی راہ بھی روشن ہے، جو مر مٹے ان کا سوگ بھی ہے، جو وطن کو چھوڑ کے جا رہے ہیں۔ ان کے ابتلا کی کہانیاں بھی ہیں، ساری کشمکش، سارے مصائب، سارے دکھ اور غم جو اس حدیثِ درد کے اجزاء ہیں، اس پیاری اور پُر تاثیر نظم میں ایک ساتھ جھلک جاتے ہیں۔

تینوں نظمیں ایک خاص لہجہ رکھتی ہیں جسکے اندر ذہن کے پردہ پر خیالات کے تصادم کی گونج ایک واضح مگر لطیف پیرایہ اختیار کر گئی ہے، موضوعات نئے ہیں، اور اسلوب اظہار انہی موضوعات سے ابھرا ہے۔ سطر سطر سے خلوص، جذبات میں ڈوبی ہوئی سحریت کارفرما ہے، کہیں کہیں بعض مصرعے فارسی کی ترکیبوں سے ذرا بوجھل ہو گئے ہیں، پھر بھی تینوں نظمیں اپنی اپنی جگہ پر دل پذیر اور خیال افروز ہیں۔

تیسری نظم زوالِ عہدِ تمنّا ہے، جس میں اسی بدنصیب عورت کی ذہنی کشمکش اور تلاطم کی داستان بیان کی گئی ہے۔ جس کا ذکر پہلی نظم میں آیا ہے۔ لیکن اس کے وجود کے بعض اور پہلو شدت کے ساتھ نمایاں ہیں۔ یہ امور اگر اتنے لطیف پیرائے میں بیان نہ کئے جاتے تو ظاہر ہے، ان کی نزاکت کے مجروح ہونے کا اندیشہ تھا، یہاں اظہار میں گو ایک جھجک کا احساس ہوتا ہے، پھر بھی بیان میں ایک ایسی جسارت ہے، جو الفاظ کے جانے میں ایک خود آگاہ وجود کے اضطراب کا پتہ دیتی ہے، شاید اسی موضوع پر اس سے زیادہ ضبط اور اس سے زیادہ وضاحت کے ساتھ اور کچھ نہیں کہا جا سکتا تھا، اس کا ابہام بھی ایک معنیٰ آفریں اشارہ ہے، اور یہی اس نظم کی فنی خوبی ہے۔ یہ ایک دلگداز تصویر ہے۔ ایک دکھ کاٹنے والی بے بس ابھاگن کی، جو ازل اور ابد کے تمام مرحلوں کے ایک طرف اور دوار و دہور کے سارے ہنگامے کے ایک طرف، جس کے ساتھ اس کا ظاہری سببِ ہے، اس سے بھی بے تعلق، تنہا، ویران اور مایوس کھڑی ہے، ایک ٹہنی جس پر پھول نہیں، جو کچھ اس دنیا میں ہے، آج اس کے تصور کی تنگنا میں بے حقیقت ہے، یہ انجام نہ جانے کتنی لکھو کھا زندگیوں کی تقدیر ہے!

وزیر آغا

زندگی

کبھی سرد جھونکے کو صحنِ چمن سے
بہکتے ہوئے، لڑکھڑا کر گزرتے ہوئے تم نے دیکھا؟
وہ اک سرد جھونکا کہ جس کے در آتے ہی
رستوں پہ بکھرے ہوئے زرد پتّے
تھرکنے، مچلنے، تڑپنے لگے ہوں!

یہ رستوں پہ بکھرے ہوئے زرد پتّے
جو شاخوں سے گر کر، بکھر کر، نہ پھر اُٹھ سکے
یہ بے جان پتّے!
یہ پامال لاشے!
درختوں کے، پھولوں کے، یادوں کے لاشے!!
کبھی زرد پتّوں کو، پامال لاشوں کو از خود تھرکتے ہوئے تم نے دیکھا؟

اگر بات یہ ہے۔
تو پھر سرد جھونکے کے چلنے، تھرکنے
چمن سے گزرنے کو تم، کیا کہو گے؟

یہ اک سرد جھونکا جسے تم نے "آوارہ پنچھی" کہا ہے
یہی زندگی ہے
اسی سرد جھونکے سے دنیا بنی ہے

وزیر آغا

طلسم

آدھی رات کا سناٹا ہے جیسے کوئی طلسم
سُونی راہیں، گم سم گلیاں، پاؤں کی زد میں جسم

گونگے شہر کے اس مرقد میں ہر شے دبک گئی
اپنے ہی سائے سے ڈر کر خود میں سمٹ گئی
سونی منڈیریں، چُپ دیواریں، دروازوں پر قفل
سناٹے کے سیلِ رواں میں ہر شے ڈوب گئی

دل کہتا ہے ـــ کاش کہیں سے چیختا پنچھی آئے
چاند کا کنگن کالے بھیانک پربت پر گر جائے
کنگن سے کرچیں اُڑ اُڑ کر بکھریں ـ دور تک آئیں
جگمگ کرتے ننھے ننھے تارے بنتی جائیں

رنگ برنگے پھول ہزاروں، تختوں میں تقسیم
اُجلے پیڑ، قطاریں سیدھی، روش روش تنظیم
گلشن میرے فن کا پَرتو، بات کرو تسلیم!

میں پنچھی کس دیس کا باسی، کیسی میری ریت
دیکھتی آنکھوں پھول سے برہم، دیکھتی آنکھوں پریت
میں بندہ ہوں اپنے من کا میں بس اپنا میت

تختوں میں تقسیم کیا ہے میں نے چمن تمام
اُجلے پیڑ، قطاریں سیدھی فیض کا چشمہ۔ عام
میرے من جنگل کا لیکن، وہی پُرانا کام!!

قمر جمیل

زندگی(۱) — طلسم(۲) — وحشی(۳)

اس نظم میں فنکار نے زندگی کے ایک لمحاتی تاثر کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ راستوں پر بکھرے ہوئے زرد پتے پچھلی بہار کے نمائندے ہیں جو مرجھا چکے ہیں اور ابدیت کے سائے میں چلے گئے ہیں۔ یہ زرد زرد پتے جو درختوں کی شاخوں سے گرے اور پھر بکھر گئے ہیں۔ فنکار کے لئے اس کے ماضی کے لمحوں کے اشارئیے بن گئے ہیں۔ جیسے یہ زرد پتے نہیں یادوں کی لاشیں ہیں جنمیں ایک سرد جھونکا حرکت پیدا کرتے ہوئے گذر جاتا ہے یعنی فنکار کی روح کے ایک سرد جھونکے سے یادوں کے یہ سارے سلسلے بیدار ہو جاتے ہیں اور جیسے اس سرد جھونکے سے ان زرد پتوں میں جان سی پڑ جاتی ہے۔ یہ سرد جھونکا زندگی کا ایک علامیہ ہے اور یہ احساس دلاتا ہے جیسے اسی طرح کے ایک سرد جھونکے سے اس کائنات کی تخلیق ہوئی ہے۔

نظم آزاد ہے لیکن زبان کم و بیش وہی ہے جو پابند نظموں میں استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً صحن چمن۔ اور آوارہ پنچھی۔ اور اس کے علاوہ زبان کا جہاں تک تعلق ہے تخلیقی صلاحیت پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکی ہے۔ اور دو چار لفظوں کی تکرار سے نظم کی فضا پر اچھا اثر نہیں پڑا ہے۔ مثلاً سرد جھونکا، پتے، رستے، لاشے اور تم نے دیکھا یا تم کہو گے — ویسے نظم کا آخری حصہ یعنی یہ تین مصرعے۔

یہ ایک سرد جھونکا جسے تم نے آوارہ پنچھی کہا ہے
یہی زندگی ہے
اسی سرد جھونکے سے دنیا بنی ہے

جھنجھوڑ دیتے ہیں۔ اور انہیں ایک طرح سے فکر انگیز بھی سمجھنا چاہیئے۔ مگر اس فکر کے پس پردہ شدید داخلیت کا احساس ہوتا ہے۔

طلسم نظم کے آغاز ہی میں ایک ایسی طلسماتی فضا قائم ہونے لگتی ہے جس میں ہر طرف سناٹا ہے اور موت کا بھیانک احساس اور جیسے ہر چیز اپنے سائے سے ڈر کر اپنے مدفن میں چلی جا رہی ہو۔

اور جیسے ہر قدم پر پاؤں کے نیچے لاشیں آرہی ہوں۔ در و دیوار ساکت ہیں اور گلیاں خاموش۔ اور شہر جیسے گونگا ہو گیا ہو۔ اس اندھیرے، اس خاموشی اور اس گھٹن میں جی یہ چاہتا ہے کہ کوئی اس خاموشی کو توڑ دے۔ چاند ٹوٹ کر سامنے پربت پہ گر جائے اور چاند کے یہ ٹکڑے ستارے بن کر بکھر جائیں۔

نظم میں خیال کا تسلسل ہے اور آخری مصرعہ میں خیال اپنی تکمیل تک پہونچ جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے ماحول کی گھٹن کے ساتھ اپنے داخلی احساسات کو بھی طلسم کے اشاریے سے ظاہر کر دیا ہے۔ اور اسی ماحول سے نجات کی خواہش نے پنچھی اور ستاروں کا روپ دھار لیا ہے۔

نظم علامتی ہے۔ لیکن پنچھی صوتی اعتبار سے اچھا نہیں لگتا۔ کہ چین کا لفظ بھی زیادہ مناسب نہیں اور اس کے علاوہ کالے بھیانک پربت میں ایک صفت ضرور زائد ہے۔

وحشی

اس نظم کے پہلے ہی مصرعے سے ذہن ایک طرح کے تصنع اور سجاوٹ کی طرف چلا جاتا ہے۔ قسم قسم کے پھول تختوں میں تقسیم ہیں۔ پھر درختوں کی سیدھی قطاروں سے اور روشِ روش پر ایک طرح کی تنظیم سے اسی آرائش کا احساس ہوتا ہے جس کے سبب یہ سارے پھول تختوں میں تقسیم کر دیئے گئے ہیں۔ چمن میں پھولوں کی اس صف بندی سے شاعر کے ذہن میں فن کے تقاضوں اور کی سجاوٹ کا احساس بیدار ہو گیا ہے۔ یہ پھول، یہ درخت اور یہ قطار بندی فنی آرائشوں کے علامیے کے طور پر ابھرتے ہیں۔ اور فن کی اس آرائش کے مقابلہ میں فنکار کی روح جسقدر آزاد اور وحشی ہے اس کا اظہار من جنگل کے لفظ سے ہوا ہے گویا فنکار کی روح، فن کے ان تقاضوں سے اب بھی آزاد ہے اور ان نزاکتوں میں اب بھی اس کی روح کا اظہار ممکن نہیں۔ اظہار کے ان سجے سجائے طریقوں میں فن کار کی روح اپنے آپ کو سمو نہیں سکتی۔ سامنے الفاظ کے سجائے ہوئے چمن ہیں اور فنکار کی روح ایک انجانے دیس کی باسی ہے۔ اور اپنے ہی آپ میں گم۔ اظہار کی ان ساری کوششوں کے باوجود فنکار اب بھی اپنے من کی اتھاہ گہرائیوں سے نکل نہیں سکا ہے۔

نظم پابند ہے اور علامتی بھی۔ وحشی فنکار کی روح ہے اور جنگل اس روح کی وسعتیں۔ پھول پیڑ اور قطاریں فنی آرائشوں کے اشاریئے ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی

متاعِ نژادِ نو

جلنا جنہیں نصیب ہو نغموں کی آگ میں
رہتی ہے ان کو پیکرِ تازہ کی جستجو!
تخلیقِ رنگ و صوت کی منزل عجیب ہے
کرنی پڑی ہے جس کے لئے اپنی آرزو
ڈھونڈا ہے سنگِ سخت میں آنکھوں میں آئینہ
الجھے ہیں اپنے عکس سے گھلنے آب جو
بنتا ہے رزقِ خاک کا وہ دانۂ حقیر
بیدار جس کو کر نہ سکے جذبۂ نمو
اک نشۂ حیات رفیقِ سفر رہا
اپنی تلاش کون کرے ورنہ کو بہ کو

ہے نشۂ حیات متاعِ نژادِ نو
آنکھوں میں اپنی شوخیٔ صد شعلہ و شرر

زندہ ہے، زندہ تر ہے رگِ فکر کا لہو
تخیلِ نو میں خواہشِ تزئینِ بام و در
لرزاں ہے ہم سے محبس و زندانِ تیرگی
ہم پر نثار ہوتی ہے ناظورۂ سحر
رقصاں ہے اپنے سازِ تسلسل پہ زندگی
خوابِ عمل کے بستی عمل کے پیامبر
توسیعِ کائنات ہے تخلیقِ ذات بھی
اے منکرانِ معجزۂ تیشۂ ہنر!

خلیل الرحمٰن اعظمی

کھردری حقیقت

مری بانسری
کچھ دنوں سے جو خاموش ہے
یہ مجھے خوب پہچانتی ہے
اسکو معلوم ہے
ان دنوں کیوں میں گم سُم ہوں، چپ چاپ ہوں
جانتی ہے
کہ وہ رس بھرے گیت
حاصل ہیں جو لمحۂ رائیگاں کے
میں انہیں آج سینے کی گہرائیوں سے
اپنے ہونٹوں پہ لاؤں
تو کیا داد مجھ کو ملے گی
میرے ویران دن، میری تاریک راتوں کی ساتھی
میرے معصوم بچوں کی ماں،
منہ مرا نوچ لے گی
کہے گی
تمہیں کچھ پتہ ہے کہ گھر میں جلانے کو لکڑی نہیں ہے
بانسری سوچتی ہے

کہ اس وقت وہ کہہ اٹھے گی

کہ اے گھر کی لچھمی،

جو چاہو تو مجھ کو جلا لو

پر مری آگ (جو چاہے تو شہر کے شہر جنگل کے جنگل جلا دے)

اس سے کیا روٹیاں پک سکیں گی؟

خلیل الرحمٰن اعظمی

سلسلے سوالوں کے

دن کے چہچہوں میں بھی رات کا سا سناٹا
رات کی خموشی میں جیسے دن کے ہنگامے
جاگتی ہوئی آنکھیں نیند کے دھندلکوں میں
خواب کے تصور میں اک عذابِ بیداری
روز و شب گزرتے ہیں قافلے خیالوں کے
صبح و شام کرتے ہیں آپ اپنی غم خواری
ہم کہاں ہیں؟ ہم کیا ہیں؟ کون ہیں؟ مگر کیوں ہیں؟
ختم ہی نہیں ہوتے سلسلے سوالوں کے

چشمۂ ہدایت ہے علم کے صحیفوں میں
فن کے شاہکاروں میں اک چراغِ عرفاں ہے
آزمودہ کاروں کے قول درسِ حکمت ہیں
مرحمت کے ساماں ہیں ان کی بارگاہوں میں
سوغت جو لٹاتے ہیں اب بھی اپنی دانائی
رزم گاہِ ہستی میں اپنوں اور غیروں نے
جس سے روشنی پائی، جو عمل کی راہوں میں
کتنے گم نگاہوں کی مشکلوں میں کام آئی

ہم نے ان چراغوں کو، ہم نے اُن صداؤں کو
اپنی سیر گاہوں میں بارہا بُلایا ہے
حال سب سنایا ہے اپنی آرزوؤں کا
اپنے دل کے زخموں کا بھید سب بتایا ہے
دو قدم مگر چل کر داغ کچھ نئے ابھر کر
بھر خلائے بے پایاں، پھر دبی اندھیرے تھے
ہر چراغ سے روٹھی جیسے اپنی بینائی
ہر صدا پہ غالب تھی جیسے اپنی تنہائی

●

بلراج کومل

(۱) متاعِ نژادِ نو (۲) کھردری حقیقتیں (۳) سلسلے سوالوں کے

"متاعِ نژادِ نو" اور "کھردری حقیقتیں" میرے خیال میں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ "متاعِ نژادِ نو" منشور ہے اور "کھردری حقیقتیں" اس منشور کا عبرتناک فٹ نوٹ۔ متاعِ نژادِ نو کا مفہوم شاید نظم کے اس مصرعے کے اندر مکمل طور پر سمٹ آیا ہے۔

ہے نشۂ حیات متاعِ نژادِ نو

نظم کا آغاز فن اور فن کار، ذات اور کائنات کے ازلی ابدی رشتوں اور تخلیقِ رنگ و صوت کی منزل عجیب کے ذکر سے ہوتا ہے۔ پہلے بند میں شاعر نے ان مراحل کو پیش کیا جو پیکرِ تازہ کی جستجو کے راستے میں حائل ہیں۔ لیکن شاعر کو اس نشۂ حیات پر ناز ہے جس کی وجہ سے پیکرِ تازہ کی جستجو کا جواز ملتا ہے۔ دوسرے بند میں شاعر نے ان کارناموں کا ذکر کیا ہے جنھیں وہ نژاد کے ساتھ جذباتی طور پر وابستہ کر چکا ہے یا کرنا چاہتا ہے۔ اس بند کے لب و لہجہ میں احساس کامرانی ہے ایک جذبۂ توانا ہے اور آخر میں توسیعِ کائنات اور تخلیقِ ذات کی باہمی آویزش شاعر کی ذات میں مفاہمت کی حسین صورت اختیار کر گئی ہے۔ اگرچہ نظم ایک چیلنج پر ختم ہوتی ہے اسکا مفہوم اس چیلنج کے بغیر بخوبی ادا ہو جاتا ہے۔

اس نظم کا موضوع میرے خیال میں ایک مضمون کا موضوع اور اس نظم میں مضمون ہی کی طرح ادا ہوا ہے۔ میں سمجھتا ہوں نظم میں بھی کہانی کی طرح نقطۂ آغاز سے انجام تک ایک فطری حرکت ہونی چاہئے۔ اس نظم میں یہ حرکت مفقود ہے۔ نظم کا عنوان پڑھنے کے بعد مفہوم کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد نظم کا ہر مصرع اس مفہوم کی تفسیر کرتا ہے اور اگلے مصرعے کو کہنی مارتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ کچھ مصرعوں کا لہجہ حکیمانہ ہے لیکن بدقسمتی سے ان کا نظم کے ساتھ بہت زیادہ تعلق دکھائی نہیں دیتا۔ مثلاً یہ دو مصرعے

بنتا ہے رزقِ خاک کا وہ دانۂ حقیر
بیدا جس کو کر نہ سکے جذبۂ نمو

اس 'منشور' کا حسین ترین پہلو یہ ہے کہ شاعر نژادِ نو کو ایک نسل کے روپ میں دیکھتا ہے اور بڑے اعتماد کے ساتھ کہتا ہے —

رقصاں ہے اپنے سازِ تسلسل پہ زندگی۔

'کھردری حقیقتیں' کا موضوع نہایت پٹا ہوا موضوع ہے اور بدقسمتی سے نظم بھی نہایت بھونڈے طریقے سے ہوا ہے۔ 'بانسری' کی خاموشی شاعر کی خاموشی رہ جاتا ہے اگر وہ بانسری بجانا بھی شروع کر دے تو اس کو کوئی داد نہیں ملے گی۔ اس کی بیوی اس سے سوال کرے گی: کہو شاعری سے کیا گھر چل سکتا ہے؟ شاعر سوچتا ہے اس وقت شاید وہ اپنی بانسری کی قربانی دیدے۔ لیکن اسے احساس ہے کہ اس کا فن جو اپنے اندر لامحدود قوتیں رکھتا ہے زندگی کی اس کھردری حقیقت کے مقابلہ میں کمزور اور بے کار ثابت ہوگا۔

میں سمجھتا ہوں فن کی تخلیق کا تعلق بنیادی طور پر فن کار کی اقتصادی فارغ البالی یا مفلوک الحالی کے ساتھ نہیں ہے۔ اقتصادی فارغ البالی معیارِ حیات کی بلندی کا تعین کرتی ہے۔ لوازمات زندگی کی فہرست تیار کرتی ہے۔ امید و یاس کا احتساب کرتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات قطعاً ضروری نہیں ہے کہ جواز شعر بھی مہیا کرے۔ دوسری طرف مفلسی مفلوک الحالی لاکھ عذاب جاں سہی فن کار یا شاعر کی خاموشی کا کارن نہیں بن سکتی۔ مغربی ممالک کے ادیبوں کی فارغ البالی صرف یہ ثابت کرتی ہے کہ کچھ ایک قسموں کی 'نثر' نہ صرف روٹیاں پکانے کے لئے بڑی کارآمد ہے بلکہ بعض حالتوں میں 'آٹے کی مل' سے بڑھ کر ثابت ہوتی ہے۔ ان ادیبوں کی فارغ البالی انہیں زندگی کے آرام و آسائش ضرور بہم پہنچاتی ہے لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ ان آسائشوں کی موجودگی سرچشمۂ تخلیق ہے۔ ای۔ ایم۔ فورسٹر نے اقتصادی فارغ البالی کے باوجود پچھلے بیس برسوں میں کبھی بانسری بجانے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ فن کی تخلیق اور عظمت فن کار کی ذات سے وابستہ ہیں۔ بانسری کو جلانے کی بجائے شاعر کو ضروریاتِ زندگی کے لئے کوئی خاطر خواہ ذریعہ معاش تلاش کرنے کی کوشش کرنی چاہئے۔ زندگی کی بنیادی حقیقت افلاس نہیں ہے بلکہ دولتِ تخلیق ہے۔ اس لئے اس کی قوت تمام تر مخالفتوں پر بھاری ہے۔ یہ تمام فلسفوں کو جنم دیتی ہے۔ جس کی خالق ہے جس کے حضور پہنچ کر بانسری کبھی خاموش نہیں ہوتی۔ روٹیاں پکانے سے پہلے بھی گاتی ہے۔ پکاتے ہوئے بھی گاتی ہے اور پکا کر بھی گاتی ہے۔ بہتر نظام حیات کی خواہش ایک الگ مسئلہ ہے اور اس کا تعلق مجموعی طور پر سارے سماج کے ساتھ ہے۔ جہاں فن کار محض ایک فرد ہے۔ بانسری بجانے کے قوانین فنکار کے اپنے ہیں۔ 'منشائے نژادِ نو' میری دانست میں حقیقت کے زیادہ قریب ہے۔ اور 'کھردری حقیقتیں' حقیقت کم کھردری زیادہ ہے۔ فنی طور پر بھی یہ نظم بہت کمزور ہے۔ آزاد نظم کی فنی ضرورتوں کو شاعر نے قطعی طور پر محسوس نہیں کیا مصرعوں کی ترتیب اور بناوٹ غیر ہموار ہے اور یکسر غیر شاعرانہ ہے۔ تاثر کی کمی اس نظم کا سب سے بڑا عیب ہے 'کھردری

حقیقتیں، مجموعی طور پر شعور کی سطح سے بہت نیچے رہ جاتی ہے اور ہر لحاظ سے نامکمل ہے۔

'سلسلے سوالوں کے'، اچھی خاصی اور بہت حد تک کامیاب نظم ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ نظم پہلی دونوں نظموں پر حاوی ہے۔ نظم کے پہلے بند میں شاعر نے کچھ سوال اٹھائے ہیں۔ اپنی فکر کے زیر و بم کو سنگین مسائل کے سامنے لاکر کھڑا کر دیا ہے۔ اور اس کرب کا ذکر کیا ہے جس کی وجہ سے اس کا ذہن خواب (شاعر نے اسے خواب کا تصور کہا ہے) میں بھی عذاب بیداری محسوس کرتا ہے۔ دوسرے بند میں شاعر نے ان مفکروں اور فلسفیوں کا ذکر کیا ہے جو بنی نوع انسان کے لئے چشمۂ ہدایت ثابت ہوئے۔ جن کے قول درس حکمت تھے اور جن کے ذہنوں کی روشنی کتنے کم نگاہوں کے کام آئی ہے۔ تیسرے بند میں شاعر ان مفکروں اور فلسفیوں کے سامنے سجدہ ریز ہونے کے بعد اٹھ کر کھڑا ہو گیا ہے زمانہ بدل گیا ہے۔ وقت قیامت کی چال چل گیا ہے۔ وہ مسائل نہیں رہے وہ حالات نہیں رہے سب تدابیر ختم ہو گئیں۔ پھر وہی خلا پیدا ہو گیا ہے جس کو پُر کرنے کیلئے انسانی ذہن صدیوں سے کوشاں تھا اور شاعر کو جیسے احساس ہے کہ انسان کی بینائی اور مفکروں، فلسفیوں کے علم کے درمیان کوئی مفاہمت پیدا نہیں ہو سکی۔ انسان تنہا ہے۔ اور اس قدر تنہا ہے کہ اس کی تنہائی علم و عقل، فہم و فراست فلسفے، اور تہذیب و تمدن کے تمام تر کارناموں پر حاوی ہے۔ اس کے زخموں کا علاج نہیں ہو سکا۔

میری رائے میں اس نظم میں شاعر نے محدود سطح پر اپنی ذات کا افسانہ بھی کہا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے آخری دور کے بعد بہت سے شاعروں کو اس قسم کے احساسات سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے کچھ عرصے کے لئے ادیبوں کے سامنے ایک پروگرام رکھا اور یہ لوگ اس پروگرام کو چشمۂ ہدایت سمجھتے رہے۔ وہ پروگرام ایک مقام پر پہنچ کر رک گیا۔ اس کے بعد پھر 'وہی' خلائے بے پایاں تھا پھر 'وہی' اندھیرے تھے۔ شاعر کی بینائی ہر چراغ سے روٹھ چکی تھی۔ اس کی تنہائی کی ہر صدا ہر صدائے فکر و عمل پر غالب تھی۔ اس کے سامنے سینکڑوں سوال تھے۔ وہ ایک ایسے موڑ پر تھا جہاں اسے ایک بار پھر اپنے ماضی و حال کا تجزیہ کرنا تھا۔

نظم کا یہ مفہوم صرف انڈر کرنٹ کے روپ میں ہے۔ مجموعی طور پر نظم ساری کائنات اور تہذیب کے بحران کی نظم ہے اور میرے خیال میں کافی حد تک کامیاب نظم ہے۔ یہ نظم اس بات کی بھی شاہد ہے کہ نژادِ نو کی رگِ فکر کا لہو شاعر کے اپنے الفاظ میں نہ صرف زندہ ہے بلکہ زندہ تر ہے۔

بلراج کومل

موسمِ گل

میں جسم ہوں تو بھی جسم ہے اور
مرا لہو تیرے خون کی ہر ادا کو صدیوں سے جانتا ہے
جونہی سرِ شام، لذّتِ شب
اترنے لگتی ہے ذہن و دل میں
ہمارے جسموں کی وسعتوں میں
نئے نئے آفتاب و مہتاب، وقت سے بے نیاز ہو کر ابھارتا ہے
فرازِ انجم سے زندگی کو پکارتا ہے۔
الجھ گئی تھی جو دستِ حسرت سے زلف اس کو سنوارتا ہے

اگر ہم اس خاکدانِ ہستی میں اپنے زرخیز، گرم جسموں
کو زندگی بھر قبول کر لیں۔
تو ہم خدا ہوں۔
ازل سے بہتر
ابد سے بہتر
خدائے ارض و سما سے برتر

تو آنے والے دنوں کے غم سے نڈھال ہو کر
مرے لہو کی کسی ادا کو بھی آج پہچانتی نہیں ہے
جو رشتۂ جاوداں تھا ہم میں
اسے بھی تو مانتی نہیں ہے

یہ شب حسیں ہے
سحر حسیں ہو گی، دوپہر شام اور پھر شب
میں آج ہوں اور کل نہ ہوں گا۔
میں جسم ہوں اب، میں جسم ہوں اب
تو آج ہے اور کل نہ ہو گی
تو جسم ہے اب، تو جسم ہے اب
یہ لمحۂ بیکراں مری جاں! بڑا حسیں ہے
ہمارے جسموں کی وسعتوں میں
وہ موسمِ گل ہے جس کی کوئی خزاں نہیں ہے۔

بلراج کومل

فولاد کا کارخانہ

ہرے بھرے لہلہاتے کھیتوں میں گاؤں تھا ایک ننھا منّا
یہاں وہ جنما
پلا، بڑھا اور جواں ہوا تھا
یہاں وہ برسوں
سنا کیا تھا، صبا کے، بہتی ہوا کے نغمے
وہ موسموں کا
تمام تر حسن اپنی آنکھوں کی وسعتوں میں بسا چکا تھا

بہار کی ایک صبح کو، روزگار کی کھوج میں وہ گھر سے
چلا گیا، اور شہر کے سیلِ ہاؤ ہو سے
ابھر نہ پایا کئی برس تک۔

وہ کھویا کھویا
اداس، خاموش، ایک دھندلی سی شام کو اپنے گاؤں لوٹا
وہ گھر کہاں تھا؟
دھواں اگلتی سیاہ چمنی کو دیکھ کر لمحہ بھر کو ٹھٹکا
وہ کھیت، سونا اگلتے سرسبز کھیت کیا ہو گئے، وہ بولا

وہ رات بھر دیکھتا رہا ہولناک سپنے
وہ چین کی نیند سو نہ پایا۔

وہ چار دن تک
تلاش کرتا رہا فضاؤں میں کھوئے نغمے
وہ چیختی، گڑگڑاہٹوں کی مہیب محفل میں پیار کے بول سن نہ پایا
تلاش بے سود تھی، وہ چپ چاپ پانچویں دن
ہجومِ آہن گراں کے ہمراہ چل دیا چمنیوں کی جانب

وہیں پہ اس روز کھو گیا وہ
وہیں کا اس روز ہو گیا وہ

بلراج کو

اگلے برس کی بات

اس برس رنگوں کی رت آئی تو میرے دونوں بچے دیر سے بیمار تھے
سبزہ و گل کا ہجوم
چمچماتی دھوپ میں اڑتے ہوئے بھونروں کے ساتھ
میرے آنگن میں بہت دن منتظر اُن کا رہا
اور پھر —
جانے کیوں رنجور ہو کر چل دیا!

ایک دن
تم بہت غمگین تھیں
آسماں کی نیلگوں وسعت کو تم نے بھیگی آنکھوں سے جونہی دیکھا نہ جانے کس جہاں میں کھو گئیں
اشک جو ٹپکے، تمہارے میلے آنچل میں گرے
میں تمہارے پاس تھا
میں نے جب تم سے تمہاری الجھی زلفیں چوم کر اگلے برس کی بات کی
کپکپا اٹھے تمہارے خشک ہونٹ
اور ان پر ایک لمحے کے لئے
نیم جاں سی مسکراہٹ جم گئی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی

موسمِ گل (۱) ــــ فولاد کا کارخانہ (۲) ــــ اگلے برس کی بات (۳)

موسمِ گل۔ فولاد کا کارخانہ اور اگلے برس کی بات۔ ان تینوں نظموں کے مطالعے سے ان نظموں کے شاعر کے مخصوص ذہنی عمل، طریقِ کار اور پیرایۂ اظہار کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ انسانی زندگی سے متعلق کسی تجربے یا مشاہدے کو پیش کرنے کے کئی طریقے ہیں۔ ایک تو وہ ہے جسے فوری ردِ عمل کہتے ہیں۔ فوری ردِ عمل عام طور پر شدید ہوتا ہے اس لئے وفورِ جذبات میں بسا اوقات شاعر کی نظر کلی حقیقت کا ادراک کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس نوع کی شاعری خوبصورت اور موثر ہونے کے باوجود ذاتی، شخصی اور یک رُخی ہوتی ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ اس تجربے یا مشاہدے سے متعلق اپنے ردِ عمل کو چند اور منزلوں سے گزارا جائے تا آنکہ حقیقت کے ہر پہلو کو دیکھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کا موقع مل سکے اور شاعر اس قابل ہو سکے کہ اس کے انکشاف میں تعمیم سے کام لے سکے۔ اس تعمیم کے بھی دو طریقے ہیں۔ ایک تو ان کا بیان یا محسوساتی اور داخلی اظہار۔ دوسرے حسیّہ تصویروں یا تخیلی پیکروں کے ذریعہ اس تجربے یا مشاہدے کی عکاسی۔ اس عمل میں شاعر حقیقت کی از سرِ نو تخلیق کرتا ہے یعنی اس مجرد خیال کو ایک بار پھر مادی اور محسوس دنیا میں لے جاتا ہے اور ایک ایسی فضا کی نقش گری کرتا ہے جو ہماری جانی پہچانی اور مانوس دنیا سے مشابہ ہونے کے باوجود شاعر کے اپنے ذہن اور تخیل کی پیداوار ہوتی ہے۔ ان نظموں کا شاعر اسی آخری گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔

"موسمِ گل" کے عنوان سے جو نظم ہے اس کا موضوع ہے مرد اور عورت کے درمیان اس رشتے کا شعور یا احساس جسے جسمانی اتصال کی خواہش یا جنسی جذبہ کہا جاتا ہے۔ یہ جذبہ بعض کے نزدیک گناہِ آدم کا نقطۂ آغاز ہے اور بعض اسے فطرتِ آدم بھی سمجھتے ہیں یعنی اگر ہم انسان ہیں تو اس سے مفر نہیں ؏

زندگی ہے تو گنہگار رہوں میں

اس جذبے کو جہاں انسانی جبلت کی کمزوری اور زوالِ بشریت کا اصل سبب کہا جاتا ہے وہاں لوگوں نے اسے قدرت کی عطا کی ہوئی نعمت اور زندگی کے لئے راحت اور برکت بھی کہا ہے۔ شاعر اسے "جنونِ تخلیق" سے تعبیر کرتا ہے اسی لئے اس کے نزدیک یہ ایک مثبت اور تعمیری جذبہ ہے جو

نئے نئے آفتاب و مہتاب، وقت کے [illegible] پیدا ہو کر ڈوب جاتا ہے

فرازِ انجم سے زندگی کو پکارتا ہے

اُلجھ گئی تھی جو دستِ حسرت سے زلف، اس کو سنوارتا ہے

یہی نہیں بلکہ اس جنونِ تخلیق کی بدولت ہم خدا کی ہستی سے مماثل ہو جاتے ہیں کیونکہ یہی جنونِ تخلیق کائنات کی آفرینش کا اصل سبب ہے اور ایک معنی میں تو ہم "خدائے ارض و سما" سے بھی آگے ہیں اس لئے کہ وہ ارض و سما کو پیدا کرنے کا اہل ہے لیکن خود اپنی تخلیق پر قادر نہیں کیونکہ وہ غیر فانی اور غیر تغیر پذیر ہے اسی لئے مجرد اور جامد ہے۔ ہم چونکہ فانی اور تغیر پذیر ہیں اس لئے متحرک ہیں اور ایک نیا وجود بھی حاصل کر سکتے ہیں جو ہمارے وجود سے بہتر اور ترقی یافتہ ہوگا۔

اس نظم میں دو کردار ہیں۔ میں اور تو۔ میں مرد کے لئے اور تو عورت کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت ایک دوسرے کی طرف کھنچتے ہیں لیکن پہلے پہل اس کا سبب نہیں جانتے البتہ غیر شعوری جذبہ بیدار ہو کر جب شعور میں تبدیل ہو جاتا ہے اور یہ حقیقت عریاں ہو کر سامنے آتی ہے کہ دونوں کا اصل ارتباط جسم کی پکار کے سوا کچھ اور نہیں تو اس بارے میں دونوں کا ردِ عمل مختلف ہوتا ہے۔ عورت تخیل پرست ہے اور مرد حقیقت پسند۔ عورت یہ سوچ کر مضمحل ہے کہ اگر یہ ارتباط اور تعلق محض جسم کی بنیاد پر ہے تو جسم تغیر پذیر اور فانی ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ ہماری محبت بھی ایک ریت کی دیوار ہے جو کل کو گر جائے گی۔ مرد اس کا تجزیہ یوں کرتا ہے کہ میں اور تو انسان ہیں، مادی پیکر ہیں اور اسی لئے تغیر پذیر ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ میں اور تو اسی لئے میں اور تو ہیں کہ ہم دونوں جسم ہیں اور جسم ہی ہمارا وجود اور ہمارا دماغ حال ہے ؎

میں آج ہوں اور کل نہ ہوں گا

میں جسم ہوں اب میں جسم ہوں اب

اسی طرح ؎

تو آج ہے اور کل نہ ہو گی

تو جسم ہے اب تو جسم ہے اب

لیکن یہی فانی جسم اپنے اندر ایک ایسا جوہر بھی رکھتا ہے جو اسے فنا کے ہاتھوں سے بچا سکتا ہے بلکہ اسے بہتر صورت دے سکتا ہے چنانچہ اس ایک لمحے کو جب دو جسموں میں جنونِ تخلیق بیدار ہو شاعر ایک لمحۂ بیکراں سے تعبیر کرتا ہے جو اس لئے حسین و دلآویز ہے کہ اس ایک لمحے میں ہمارے جسموں کے اندر اس موسمِ گل کی تخلیق ہوتی ہے جس کی کوئی خزاں نہیں۔ گویا میں اور تو دونوں اس موسمِ گل کو خوش آمدید کہیں کیونکہ اس کا

مگر وہ وجود ہوگا جہاں میں اور تو ایک ساتھ زندہ رہیں گے۔

اس نظم کا موضوع نیا نہیں لیکن تخیلی طریق کار ٹکنیک اور پیرایۂ اظہار کے اعتبار سے اس نظم میں ایک ایسی تازگی اور انفرادیت ہے جو جدید شعری مزاج کی علامت ہے۔

"فولاد کا کارخانہ"۔ اس نظم کا موضوع زرعی اور صنعتی تہذیب کی کشمکش ہے۔ زرعی تہذیب کا مظہر گاؤں ہے جہاں فطرت کے مظاہر اپنی اصل اور بے داغ صورت میں ملتے ہیں اور جہاں سادگی، معصومیت اور خلوص زندگی کی اہم قدریں ہیں۔ صنعتی تہذیب کا فروغ گاؤں کو ختم کرتا اور شہری زندگی کے دائرے کو پھیلاتا چلا جا رہا ہے یہاں تک کہ فطرت کا حسن اور انسان کی معصومیت اور اس کی روح کی پاکیزگی دن بدن اس کے ہاتھوں پامال ہوتی جا رہی ہے۔ شاعروں نے ان چیزوں کو پامال ہوتے دیکھ کر ہمیشہ احتجاج کیا ہے۔ چنانچہ ٹیگور نے اپنی ایک نظم میں کہا تھا کہ "اے تہذیب! اپنی ملیں اور کارخانے مجھ سے لے لے اور میرے کھیت کھلیان مجھے واپس کر دے کیونکہ ان ملوں اور کارخانوں نے میری روح کو داغدار کر دیا ہے اور میری شانتی چھین لی ہے۔" اس طرح اقبال کہہ اٹھے تھے ؎

ہے دل کے لئے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

اس نظم کے شاعر نے اس کشمکش کو ایک کہانی کے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اسنے اپنے ردِ عمل کا اظہار کرنے کے بجائے اسے حقیقت پسندانہ طور پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کا ہیرو ایک گاؤں میں پیدا ہوتا ہے اور فطرت کی گود میں پروان چڑھتا ہے۔ یہاں وہ اپنا بچپن ہواؤں کا گیت سننے اور موسموں کے حسن سے مانوس ہونے میں گزارتا ہے لیکن جب وہ بڑا ہو کر سرمایہ دارانہ نظام میں اپنے آپ کو بے روزگار محسوس کرتا ہے تو تلاشِ معاش کے لئے شہر کی راہ لیتا ہے۔ شہر کے شور وغل اور بھاگتی ہوئی زندگی کی نذر ہو جاتا ہے لیکن کئی برس گزر جانے کے بعد بھی وہ اس ماحول سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر پاتا اور پھر اسی معصوم فضا اور پرسکون دنیا میں واپس جانا چاہتا ہے جہاں اسنے اپنے بچپن کے دن گزارے تھے۔ لیکن بچپن لوٹ کر کہاں آتا ہے۔ اس نظم کے ہیرو کو اپنا وہ گاؤں اور اس کی معصوم فضا دوبارہ نہ مل سکی کیونکہ اس عرصے میں یہ فضا بھی اسی زندگی کی زد میں آ گئی تھی جہاں سے بھاگ کر وہ پناہ لینے کے لئے یہاں آیا تھا۔ پہلے پہل تو اس منظر نے اس کی نیندیں اڑا دیں لیکن آہستہ آہستہ اس نے اپنے آپ پر قابو حاصل کیا اور پھر اسی نئے ماحول سے ہم آہنگ ہو گیا ؎

وہیں پہ اس روز کھو گیا وہ
وہیں کا اس روز ہو گیا وہ

اس کہانی میں ایک دردانگیز حقیقت بیان کی گئی ہے۔ انسان کی اور شاعر کی یہ آرزو کہ وہ تہذیب کے
بچپن کی طرف لوٹ جائے شاید پوری نہیں ہو سکتی کیونکہ زمانہ کبھی پیچھے کی طرف نہیں لوٹتا اور بچپن ہمیں کتنا ہی
عزیز ہو ہمیں دوبارہ نہیں مل سکتا یہ الگ بات ہے کہ یہ بچپن کسی نہ کسی صورت میں ہماری روح کے اندر
ہمیشہ موجود رہتا ہے جیسا کہ اخترالایمان نے اپنی نظم "ایک لڑکا" میں اس کی بڑی فنکارانہ عکاسی کی ہے۔
"اگلے برس کی بات" کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں شاعر نے مرد اور عورت کے مزاج اور ان
کی نفسیات کے نازک فرق کی مصوری کرنی چاہی ہے۔ ابھی پچھلے برس ہی کی بات ہے کہ جب رنگوں کی
رُت آئی تو اس کے گھر کی فضا پر اُداسی چھائی ہوئی تھی کیوں اسکے دونوں بچے بہت عرصے سے بیمار تھے (سبزہ
گل کا ہجوم تھا اور چمکیلی دھوپ میں بھونرے ان سے اٹھکیلیاں کر رہے تھے لیکن یہ موسم انھیں اور اداس کر کے
چلا گیا۔ (ان کے بچے انھیں ہمیشہ کے لئے چھوڑ کر چلے گئے)۔ مرد کی یہ فطرت ہے کہ وہ بڑے سے بڑے
حادثے کا اثر لیتا ہے لیکن زندگی کے کاروبار میں پھر بہت جلد لگ جاتا ہے اور ایک نارمل انسان کی طرح اپنے
معمولات ادا کرنے لگتا ہے۔ عورت کے دل پر جو زخم لگتا ہے وہ بہت دنوں تک مندمل نہیں ہو سکتا۔ مرد بہت جلد
ماضی کو بھول کر مستقبل کے سہانے خواب دیکھنے لگتا ہے لیکن عورت اپنے ماضی کو بہت دنوں تک اپنے آپ سے جدا
نہیں کر پاتی۔ چنانچہ ایک دن جب کہ مرد کی جیون ساتھی اپنے غموں میں کھوئی ہوئی تھی اور اس کی آنکھوں سے آنسو
ٹپک کر اس کے نیلے آنچل میں گر رہے تھے مرد کو اس پر پیار بھی آیا اور اس کے دل میں ہمدردی و موانست کا جذبہ بھی
بیدار ہوا اس نے عورت کے دل سے اس غم کو نکالنے کے لئے اپنے مستقبل کے سہانے خوابوں میں اسے شریک کرنا چاہا۔
مستقبل کا ذکر سنکر عورت کے ہونٹوں پر ایک طنزیہ مسکراہٹ آجاتی ہے جیسے مستقبل تو محض ایک موہوم خواب
ہے اور ماضی ایک سنگین حقیقت۔

ان نظموں کے مطالعے کے بعد یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ شاعر نے زندگی کے بعض مسائل پر فلسفیانہ انداز
میں سوچنے کی کوشش کی ہے لیکن وہ اپنے تخلیقی عمل میں ذہنی بلندی سے نیچے اتر کر عام انسانوں میں پھر ایک بار
گھل مل جاتا ہے۔ اس لئے اس کے لہجے میں ایسی معصومیت اور بے ساختگی ہے یہ گمان بھی نہیں گزر سکتا کہ نظم
لکھنے والے نے زندگی کا جو تجزیہ پیش کیا ہے یا انھیں جن زاویوں سے دیکھا ہے وہ عام انسانوں کے تجربے یا ان
کی فکر سے کچھ مختلف ہوگا۔ اس کا اسلوب ایک عام آدمی کی آواز ہے، بہت قریب کی مانوس اور جانی پہچانی آواز۔
دوسری یہ بات قابل توجہ ہے کہ ان نظموں پر غزل یا پابند نظم کے اسالیب کا اثر بالکل نہیں ہے اس لئے ہر نظم
اپنی جگہ پر اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا کوئی مصرعہ یا شعر الگ سے یاد نہیں رہ جاتا بلکہ ہر نظم ایک مکمل
نقش ہے جسکے سب رنگ ایک دوسرے کے گھل مل کر مجموعی تاثر کے لئے فضا ہموار کرتے ہیں ٭

وحید اختر

اجنبی

تمام عمر ملے
تمام عمر رہے ساتھ
روز دیکھا ہے
مگر وہ چہرہ، وہ آنکھوں کا اجنبی انداز
مگر وہ ہونٹ، وہ اک زہر میں بجھی آواز
مگر وہ چینِ جبیں، نفرتوں کی وہ غماز
وہ کوئی اور تھا
وہ تم نہ تھے
جو صبح و مسا
اجالے اور اندھیرے میں روز ملتے ہو

تمام عمر رہے دُور
اجنبی کی طرح
مگر وہ چہرہ، وہ شرمندگی سے نم آنکھیں
مگر وہ رمز شناسِ غم و الم آنکھیں
مگر وہ عقدہ کشا مایلِ کرم آنکھیں
وہ دل کی ٹیسوں سے لشکستہ جامِ جم آنکھیں

"خیالِ خاطرِ احباب" کا بھرم رکھیں

وہ کوئی اور تھا

وہ تم نہ تھے

جو صبح و مسا

اندھیرے اور اجالے میں روز ملتے ہو

تم اک نگاہ میں دشمن

تم اک نگاہ میں دوست

تمام عمر ملے

تمام عمر رہے دور

ایک لمحے میں

ذرا سے تلخ ہوئے، زہر ہو گئی آواز

ذرا سا لطف کیا، بن گیا سکوت بھی ساز

خبر نہ تھی کہ یہ نیرنگیٔ مزاج ہے کیا

تمام عمرِ رفاقت بس ایک لمحہ ہے

تمام عمر کے دوست اور دشمنوں کی نظر

وہ اجنبی ہے جو دل سے گزر چکی ہے مگر

نہ کھل سکا کہ کسے روز دیکھتے ہیں ہم

نہ پا سکے کہ کسے آج تک نہیں دیکھا

وحید اختر

شاعری

خلوتِ ذات کے محبس میں وہ بے نام امنگ
جس پہ کونین ہیں تنگ
چھان کر بیٹھی ہے جو وسعتِ صحرائے زماں
جس کو راس آ نہ سکی رسم و رہِ اہلِ جہاں
نشۂ غم کی ترنگ
خود سے بھی برسرِ جنگ
پستیِ حوصلۂ شوق میں ہے قید وہ روحِ امکاں

شورِ بزمِ طرب و شیونِ بزمِ دل میں
دہر کی ہر محفل میں
جس نے دیکھی ہے سدا عرصۂ محشر کی جھلک
بوئے بازار میں گم کردہ رہی جس کی مہک
عالمِ آب و گل میں
جبر کی ہر منزل میں
اپنے ہی ساختہ فانوس میں ہے قید وہ شعلے کی لپک

اسی زنداں کی دیواروں پہ آتے ہیں نظر شام و سحر
عکس بنکر شجرِ دہر کے سب برگ و ثمر
یہیں احساس کی شاخوں پہ کلی بنتی ہے دوشیزۂ گل
یہیں جذبات کے آئینے میں آتا ہے نظر جزو میں کل

یہیں ادراک کو ملتے ہیں تعقل کے نئے پیمانے
یہیں تخئیل میں نادیدہ جہانوں کے ہیں دولت خانے
اپنا ہر نقشِ قدم چھوڑ کے جاتا ہے یہاں قافلۂ وقتِ رواں
حادثہ کون و مکاں میں ہو کہیں نقش ابھرتا ہے یہاں
یہی دیوارِ مصوّر ہے شناسائے ہر آئندہ جہاں
یہیں آزاد زماں اور مکاں سے ہے وہ روحِ دوراں

جس پہ کونین ہیں تنگ
نشۂ غم کی ترنگ
خود سے بھی برسرِ جنگ

یہیں تخلیق ہوا کرتی ہے وہ بادۂ افشردۂ فن
جس کی ہر بوند میں ہے زمزمۂ کن فیکوں عکس فگن
دہر کی ہر محفل میں
عالمِ آب و گل میں
جہد کی ہر منزل میں

اک یہی جرأتِ نادیدہ ہے صورت گرِ بزمِ امکاں
چھان کر بیٹھی ہے جو وسعتِ صحرائے زماں
جسکو راس آ نہ سکی رسم درِ اہلِ جہاں
پھر بھی جو بن گئی تقدیرِ امم اور عناں گیرِ جہاں

یہیں خود ساختہ فانوس میں ہے قید وہ شعلے کی لپک
ہم نفس جس کی ہے صد گونہ جہنم کے عذابوں کی کسک
پھر بھی دکھلاتی ہے ہر آنکھ کو جو جنتِ فردا کی جھلک

وحید اختر

رائگاں

کچھ رات ڈھلے کوچۂ جاناں کی فضا میں
جب شمعِ سرِراہ کی لو کانپ رہی تھی
اک درد کی خاموش فغاں گونج اٹھی تھی
سوتی ہوئی دنیا کو خبر بھی نہ ہوئی تھی
اک جذبۂ بے فیض کی پرواز یہی تھی
لہریں سی اٹھیں، بیٹھ گئیں سرد فضا میں

سِل برف کی ظلمات کے سینے پہ دھری تھی
آتش کدۂ مے کے چمکتے ہوئے شیشے
پیمانہ بکف، شعلہ بہ جاں رندوں کے حلقے
ان حلقوں میں گاتی ہوئی بوتل کے وہ پھیرے
اس رقص میں ہر گام پہ بھڑکے ہوئے شعلے
یہ جشن تھا یا آگ کی دریوزہ گری تھی

ٹھٹھری ہوئی یخ بستہ سیہ رات کے دل سے
دو ایک شراروں کے سوا کچھ نہیں ملتا
دیتی نہیں مے خوار کو کچھ آگ کی پوجا
بے وقت کے نغمات بھی سنتی نہیں دنیا
یہ بھی نہیں حاصل کہ غم اپنا ہی بہلتا
سو جائیں تو آتے نہیں خواب آنکھوں سے ملنے

محرومیِ جاوید کا غم اور بھی بھڑ کا
اب کوچۂ جاناں ہی میں آواز لگائیں
اُس عہدِ فراموش کی زنجیر ہلائیں
ٹوٹے ہوئے پیالوں کا آئینہ دکھائیں
اک جنگ سہی، اپنے رقیبوں کو جگائیں
احباب کا ارشاد کہ یہ "نشہ" ہے نشا

سب چھوڑ گئے، ساتھ رہیں دل کی دعائیں
جلتی رہیں رستوں کی بھڑکتی ہوئی شمعیں
پھر دل ہی بھٹکتی رہیں در در پہ امیدیں
نرغے ہیں لئے بڑھتی رہیں یاس کی فوجیں
حافظ تھیں رقیبوں کی اندھیروں کی فصیلیں
تنہائی کے اس دشت سے اب لوٹ بھی جائیں

کچھ رات رہے منزلِ پیمانِ وفا میں
ہم اپنے ہی خوابوں کو بھی دشمن نظر آئے
پھرے پہ عدو بنکے رہے اپنے ہی سائے
فریاد، فغاں، درد کا انبار اٹھائے
جب اُن سے ملے، وہ بھی تو پہچان نہ پائے
ہر شمعِ سرِ راہ تھی گل تیز ہوا میں

وحید اختر

پرومیتھیس

اگر میں کہتا ہوں جینا ہے قیدِ تنہائی! تو زندگانی کی قیمت پہ حرف کیوں آئے
اگر نہ آیا مجھے سازگار وصلِ حبیب تو اعتمادِ محبت پہ حرف کیوں آئے
اگر ملے مجھے ورثہ میں کچھ شکستہ کھنڈر تو کائنات کی وسعت پہ حرف کیوں آئے
اگر دکھائی دیے مجھ کو آدمی آسیب تو عصرِ نو کی بصیرت پہ حرف کیوں آئے
اگر نہ راہِ یقیں پا سکی مری تشکیک تو فکر و فن کی شرافت پہ حرف کیوں آئے
اگر خزاں ہی نظر آئی آنکھ کھلنے پر تو فصلِ گل کی امانت پہ حرف کیوں آئے
اگر مرے غمِ بے نام کو ملی وحشت تو بزمِ جشنِ مسرت پہ حرف کیوں آئے
میں اپنے عہد کا ہوں نوحہ خواں نہ دیجے داد قصیدہ خواں کی روایت پہ حرف کیوں آئے
اگر ہنر ہے مرا جنسِ کم عیار تو ہو ضمیر و دل کی تجارت پہ حرف کیوں آئے

میں اپنے خوابوں کا بھٹکا ہوا مسافر ہوں اگر مجھے نہ ملی منزلِ نجات تو کیا!
میں اپنی روح کی تنہائیوں کا شعلہ ہوں ہوائے دہر میں حاصل نہیں ثبات تو کیا
میں اپنی طرفگیِ طبع کا تو پی لوں زہر جو دسترس میں نہیں چشمۂ حیات تو کیا
میں اپنی ذات کی خلوت کا حیرتی ہی سہی جو مجھ پہ کھل نہ سکا رازِ کائنات تو کیا
میں اپنے خوں کے چراغوں کو روشنی دیدوں سحر نصیب نہ ہو پائے میری رات تو کیا
میں آپ سے نہ کہوں گا کہ بے زیاں جاں کا خیالِ شیشۂ دل سنگ آزما نہ کرے
میں آپ سے نہیں چاہوں گا دادِ جاں بازی دعا ہے آپ کو غمِ درد آشنا نہ کرے

میں آپ سے نہیں مانگوں گا خوں بہائے وفا
کوئی تو ترکِ رہ و رسمِ عاشقانہ کرے
میں آپکو نہ دکھاؤں گا اپنے زخمی خواب
خلل ہو آپکے آلام میں خدا نہ کرے

مگر زمین پر وہ مہ جبیں کو کیوں روکے
جو وہ جہاں کے خداؤں سے جنگ کرتا ہے
اُسے نہ موت کے آسیب پاس آنے دیں
جو آسمانوں سے لے کر حیات اُترتا ہے
ہے ڈر پگھلنے کا، دیکھیں اُدھر نہ برف کے بُت
جو کوئی شعلۂ عریاں پہ ہاتھ دھرتا ہے
عذاب اُس پہ کریں کم نہ قہر کے دیوتا
جو اپنی آگ میں جل کر بھی رقص کرتا ہے

سلامت آپ کا ایمان، میں تو ہوں معتوب
ہر ایک اپنی ادا سے حیات کرتا ہے
کریں نہ آپ مداوائے سوزِ آتشِ غم
یہ ظلم مجھ پہ تو ہر روز و شب گذرتا ہے

رضی اختر شوق

اجنبی (۱) شاعری (۲) رائیگاں (۱) پرومیتھیس (۴)

" اجنبی، شاعری، رائیگاں، پرومیتھیس " اُردو کے ایک جدید شاعر کی یہ چار نظمیں تبصرے کے لئے میرے حوالہ کی گئی ہیں۔ ان نظموں کو کئی بار پڑھنے کے بعد مجھے اس شاعر کے جدید ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہا۔ ہمارے عہد سے ان نظموں کا تعلق بھی ہے لیکن مجھے بار بار یہ احساس ہو رہا ہے کہ ان میں عہد جدید کی صرف پرچھائیاں ہیں۔ اور اس کا سبب حد سے زیادہ بڑھی ہوئی شاعر کی داخلیت ہے۔ دوسرے یہ داخلیت زندگی سے پسپائی کے شدید ردِ عمل کے اظہار کے بجائے شاعر کے عقیدہ کی پیداوار معلوم ہوتی ہے جو داخلیت کے لئے منطقی جواز ڈھونڈ رہا ہے۔ جو ہر نظم میں نمایاں ہو جاتا ہے اصل میں ہمارے دور کی سب سے بڑی بدنصیبی یہ ہے کہ کسی شے کا تعین نہیں ہے۔ پہلے نظموں میں موضوعات کے ساتھ انصاف کیا جاتا تھا اب موضوعات سامنے آجائیں تو بھی شاعر ان سے گریز کرتا ہے لیکن یہ گریز اسے بھول بھلیاں کا مسافر بنا دیتا ہے۔ ایسی بھول بھلیوں کو آپ ان نظموں میں تلاش کیجئے تو بات ملے نہ ملے لیکن بھول بھلیاں ضرور مل جائیں گی۔ اس کا سبب شاعر کی کمزور شخصیت ہی ہو سکتی ہے جو شخصیت کی تعمیر میں زندگی کے واضح اور بنتے ہوئے تصورات کو جگہ نہیں دیتا بلکہ اپنی ذات ... کی تسکین کے لئے حیات میں کہیں کو گم کرتا ہے۔ انسانی حیات کی عظمت سے کون انکار کر سکتا ہے۔ کو نین اس میں یقیناً گم ہو سکتی ہے لیکن یہ وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچنے والے کو پہلے انکشافِ حیات کی نہ جانے کتنی کڑی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے اگر شاعر ان منزلوں کی نشان دہی نہیں کر سکتا تو حیات میں کونین کے گم ہونے کی بات تصنع آمیز ہو جاتی ہے " شاعری " میں شاعر نے اس معمولی فضا سے نکلنے کی کوشش نہیں کی ہے اور نظم کو خوبصورت بنانے کے لئے قافیہ اور ردیف پر بھروسہ کیا ہے جو تصنع کے ظاہری ستون تھا۔ " اجنبی " کا موضوع مبہم ہے۔ شاعر اگر ذات کی تنہائی کو پیش کر رہا ہے تو پیش کش میں وہ ناکام ہے اس میں عمر بھر کی تنہائی کے احساس کا زہر نہیں ملتا اور اگر یہ زہر نہ ہو تو ہر شخص کا اجنبی محسوس ہونا شاعر کی شخصیت کے نامکمل ہونے کی دلیل ہے۔ ویسے اس نظم کے بعض مصرعوں کی شنائیت اور لطافت کی تعریف کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ " پرومیتھیس " ایک بڑی نظم کا موضوع بن سکتا ہے۔ " پرومیتھیس " کے عنوان

نظم لکھنے والے کو کم از کم اس لافانی اور عظیم کردار کو ذہن میں رکھ کر نظم لکھنی چاہیے۔ زندگی کے ہر انتشار ہر المیہ اور ہر ردِ عمل کے لئے پرومتھیس علامت نہیں ہے۔ اس نظم کو میں نے "پرومتھیس" کے عنوان سے پڑھا ہے۔ اگر یہ عنوان ہٹا دیا جائے تو اسے ایک اچھی نظم کہہ سکتا ہوں لیکن اس عنوان کے تحت اس نظم کو کامیاب کہنے کے لئے آمادہ نہیں۔ میرے خیال میں "رائیگاں" ان میں سب سے زیادہ کامیاب نظم ہے۔ کیونکہ وہ شاعر کے ذہن سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ شاعر کا ذہن "رائیگاں" کے لئے بڑی مطابقت رکھتا ہے عہدِ جدید کے خلاف اس کا نفسیاتی ردِ عمل دراصل اس نظم کا موضوع ہے اس لئے نظم بہتر انداز میں ڈھلی ہے۔

اگر یہ کسی نئے شاعر کی نظمیں ہیں تو میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ اس میں ایک اچھے شاعر ہونے کی صلاحیتیں ہیں لیکن یہ شاعر اگر پرانا ہے تو اس سے مجھے شکایت ہے کہ وہ "انا" کو شخصیت کی تعمیر سے الگ کر کے (EGOISTIC) انداز میں پیش کر رہا ہے جو شعری کم مائیگی کی دلیل ہے اور اس ذہنی ناہمواری کا ثبوت پیش کر رہا ہے جو فکر کی کمی سے پیدا ہوتی ہے۔ مجھے ان نظموں کے مطالعہ سے یہ بھی احساس ہوا کہ "جدید" کا سارا تصور شاعر کے یہاں خارجی ہے۔ ذہن اور احساس کی سطح پر اور زندگی کی پہنائیوں میں "جدید" کے مفہوم کے تعین کے بجائے لفظوں کے پیکر میں ڈھونڈ رہا ہے یعنی جدید سے بے علاقہ ہو کر اور روحِ عصر سے منہ موڑ کر انا کی مبہم اور غیر واضح تصویروں میں اس کی تلاش کر رہا ہے۔ یہ جدید دور کی ہیئت پرستی کے علاوہ اور کچھ نہیں ـــــ ان نظموں کو ہیئت پرستی سے بچنے کے لئے نئے رجحانات کے مطالعہ اور زندگی کے گہرے مشاہدے سے شخصیت کی تعمیر کرنی چاہئے تاکہ وہ گہرے نفسیاتی ردِ عمل تک راہ پا سکے اور اپنی داخلیت میں زندگی کے بدلتے ہوئے خارجی پیکر کی روح سمو سکے۔ ان نظموں میں فکر کی کمی اور احساس کا غیر متوازی ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ ابھی شاعر اپنی راہ ہموار نہیں کر سکا بلکہ شاید ابھی اس راہ کو ڈھونڈ رہا ہے جو اسے کسی منزل پر پہنچا سکے گی۔

شاذ تمکنت

خوں بہا

صلیبِ قمر، مقتلِ شبِ خموشی
در و بام و ایواں ہیں پھیرے میں غلطاں
کوئی شہر میں داد گر تک نہیں ہے
میں صدیوں سے ہوں نے بلب، ہمہ دردِ دل
سُنے کون صورِ سرافیلِ نغمہ
کہ ہیں پنجہ در گوشِ شب نغمہ دارا

+

مرا بخت اسکندری کوچہ کوچہ
ہر اک سنگ سے آئینہ مانگتا ہے
ایاغِ سفالیں کا جمشید حاضر
کوئی نو بہ نو، حادثہ مانگتا ہے
میں وہ آبلہ پا ہوں نجدِ دکن کا
ببولوں سے جو خوں بہا مانگتا ہے

شاذ تمکنت

شجرِ ممنوعہ

صبحِ دمساز ہیں ستم ہائے بے شمار
تارِ نفس کی خیر ہو عمرِ رواں کی خیر
سورج کا خوف، چاند کا ڈر، چاندنی کی شرم
گلشن سے پردہ، گل سے ندامت، کلی سے شرم
لیکن با ایں ہمہ مرے ذوقِ جواں کی خیر
یوں ٹوٹ کر حیات سے کرتا رہا ہوں پیار
جس طرح بیاہتا سے محبت کرے کوئی

قیدِ حیات و بندِ غم

آخرِ شب کی اُداسی، نم، فضاؤں کا سکوت
زخم سے مہتاب کے رِستا ہے کرنوں کا لہو
دل کی وادی پہ ہے بے موسم گھٹاؤں کا سکوت
کاش کوئی غمگسار آئے مدارائیں کرے
موم بتّی کی پگھلتی روشنی کے کرب میں
دُکھ بھرے نغمے سنائے دکھ بھری باتیں کرے

کوئی افسانہ کسی ٹوٹی ہوئی مضراب کا
فصلِ گل میں رائیگاں عرضِ ہنر جانے کی بات
سیپ کے پہلو سے موتی کے جدا ہونے کا ذکر
موج کی ساحل سے ٹکرا کر بکھر جانے کی بات
دیدۂ پُرخوں سے کاسہ تنگ کی منزل کا بیاں
زندگانی میں ہزاروں بار مر جانے کی بات
کروٹیں لینے میں بستر کی شکن کی داستاں
دن کے گھاؤ نیند کے مرہم سے بھر جانے کی بات
عدل گاہِ خیر میں پاسنگِ شر کا تذکرہ
آئینہ خانہ میں خال و خط سے ڈر جانے کی بات

+

کاش کوئی غمگسار آئے مداراتیں کرے
موم بتی کی پگھلتی روشنی کے کرب میں
دُکھ بھرے لفظے سُنائے دکھ بھری باتیں کرے

+

خوں بہا (۱) — شجرِ ممنوعہ (۲) — قیدِ حیات و بندِ غم (۳)

تین نظمیں میرے پیشِ نظر ہیں۔ شاعر کا نام مجھے معلوم نہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ ان تینوں نظموں کا لکھنے والا ایک ہی شاعر ہے۔ ان کے بارے میں جو کچھ لکھا جائے گا وہ اس دعوے کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکتا کہ شاعر یا نظم کے ساتھ پورا انصاف کیا گیا ہے۔ ہر نظم کی اپنی ایک دنیا ہوتی ہے مگر یہ دنیا اس کے خالق کی تخلیق کردہ دوسری دنیاؤں کے پس منظر میں بھی دیکھی اور پہچانی جاتی ہے ہر نظم کو شاعر کی سابقہ نظموں سے ملا کر بھی دیکھا جاتا ہے اس کی شخصیت، اس کے لب و لہجے، اس کے افتادِ طبع کے پس منظر میں بھی پرکھا جاتا ہے۔ یہاں اس کا موقع نہیں ہے لہٰذا زیرِ نظر تبصرے اور تجزیے میں اضافہ اور ترمیم کی کافی گنجائش ہے۔

پہلی نظم ہے "خوں بہا"۔ "انا" اور "غیرِ انا"، "میں اور وہ"۔ داخلی احساس اور خارج کے رشتے کا ابدی اور ازلی سوال اس کا موضوع ہے ہر انسان اپنے احساس کی نزاکتیں سجائے، اپنے لطیف ارتعاشات اور ارمانوں کی کارگہِ شیشہ گری سنبھالے مصر کے اس بازار میں داد گر کی تلاش میں سرگرداں ہے اور شام کو جب سوداگر اپنی دوکان بڑھاتے ہیں تو ہر انسان مایوس اور ناکام واپس لوٹتا ہے۔ "دل کے ٹکڑوں کو اسی طرح بغل بیچ لئے واپس آ جاتا ہے کوئی سخن داں نہیں جس سے سخن اے گفتنی کہی جا سکے کوئی اہلِ بصیرت نہیں جو نہاں خانوں کے "درد و داغ" کی داد دے سکے۔ شاید اسی احساس نے سارتر سے کہلوایا تھا "جہنم دراصل دوسرے لوگوں کا نام ہے۔"

"THE HELL IS OTHER PEOPLE."

تنہائی کا یہ موضوع طرح طرح سے نئی شاعری میں آیا ہے۔ شاید یہ نظم عہدِ جدید کے دانشور کی مخصوص ذہنی الجھن اور شدید تنہائی کے جذبے کی نمائندہ تخلیق کہی جا سکتی ہے۔ ہر شب کو یروشلم میں مسیح کی طرح فکر کی صلیب پر چڑھنے والی اس خاموش مجاہد کی داستان کوئی نہیں جانتا۔ عوامی زندگی سے اس کے گہرے رابطے نہیں ہیں وہ اس عملی زندگی سے کنارہ کش اپنی خیالی بہشت میں یا خیالی رزم گاہ میں محصور یا گوشہ گیر ہے ارباب اقتدار تک اس کی آواز نہیں پہنچی۔ زندگی کے نقار خانے میں اس طوطی کی کوئی نہیں سنتا۔ اور اسے ایسا لگتا ہے جیسے جس خلوص دیانتداری اور لگن سے اس نے اپنا جگر پتھروں اور ببولوں کیلئے خون کیا ہے وہ شاید رائیگاں

ہی گیا۔ اسنے سمجھوتہ نہیں کیا اس نے اپنے کو نہیں بچا اور اپنی دانست میں یہ سمجھتا رہا کر وہ یہ قربانی صرف اپنے لیے نہیں دے رہا ہے پتھروں اور ببولوں کے لیے دے رہا ہے جو اس قربانی سے شاید آئینے اور پھول بن جائیں گے۔ مگر اس تنگنائے میں کبھی کبھی اسے اپنا یہ ایثار سعیٔ لاحاصل لگنے لگتا ہے اور وہ اسی میلوڈراماٹی موڈ میں اپنی قربانیوں کا خون بہا جنگل کے ببولوں سے طلب کرنے لگتا ہے۔

اب اصل نظم کی طرف رجوع کیجئے۔ کیا یہ خیال نظم میں کامیابی کے ساتھ ادا کیا گیا ہے۔ کامیابی سے ہمارا کیا مفہوم ہوتا ہے؟ شعریت کے ساتھ ساتھ جسے بعض لوگ تغزل بھی کہتے ہیں [اور اکثر غلطی سے اسے غزلیت کے مترادف سمجھ بیٹھے ہیں] نظم کی کامیابی کا مدار مسلسل اور متواتر ارتقا اور احساس تکمیل پر ہوتا ہے۔ جہاں تک اس دوسری شرط کا تعلق ہے نظم میں ربط اور ارتقا کا احساس ملتا ہے پہلے مصرعہ میں تصویر کا CANVAS چند جرأت مندانہ اور تیز رنگ کے تیکھے خطوط سے متعین کر لیا گیا ہے اگلا مصرعہ صلیب قمر، مقتل شب اور خاموشی جیسی افسانوی تشبیہوں کو حقیقت کا روپ دے دیتا ہے اور در و بام و ایوان حتیٰ کہ شہر تک کو غیر حقیقی افسانوی دھند میں کھو دیتا ہے۔ اگر کوئی شے حقیقی ہے تو یہی۔ اگر کوئی وجود اصل ہے تو اس نغمہ گر کا جو نے بلب، درد ساماں صدیوں سے دادگر کے انتظار میں کھڑا ہے اور اگر کہر سے ڈھکے ہوئے شہر میں شب زندہ داراں کا وجود فرض بھی کر لیا جائے تو بھی وہ پنبہ در گوش یعنی شہر کی ہی طرح بے حس ہیں۔" ساماں۔ اور زندہ داراں" کے قافیوں کی کھنک بھی اسی مفہوم کو مکمل کر دیتی ہے۔

لیکن یہاں IMAGES حسی تصویروں کا جو نازک کھیل ہے اسے پیش نظر رکھئے۔ ایک بات تو یہ قابل توجہ ہے کہ اس پورے بند میں دو ایک حسی تصویروں کے علاوہ متضاد اور ٹکرانے والی تصویریں نہیں ہیں بلکہ ایک مکمل IMAGE ہے جو شروع سے آخر تک پورے بند میں موجود ہے تنہائی کا سناٹا اس میں رات کا مقتل اور ایک تنہا صلیب جس کی چمک بار بار کو ندکر ڈراتی ہے دور دور تک کہر جس نے سب کچھ چھپا رکھا ہے اور صدیوں سے اس تنہا صلیب کے نیچے کھڑا ہوا ایک خاموش داد طلب، درد ساماں نے بلب نغمہ گر، — اور شاید دور پر مکانوں کے اندر چھپے ہوئے شب زندہ دار جو کانوں میں روئی رکھے ہوئے ہیں۔ [میں نے ابھی کہا کہ دو حسی تصویریں ہم آہنگ نہیں ہیں میری مراد "نے بلب درد ساماں" اور "صور اسرافیل نغمہ" سے ہے۔ "نے بلب درد ساماں" سے جو تصویر سامنے آتی ہے وہ ایک میٹھی خوشگوار موسیقی کی ہے جسے پیش کرنے والا ٹوٹے ہوئے دل کا موسیقار ہے اور جس کا کوئی ہمزباں اور درد مند نہیں ہے۔ لیکن دوسرے مصرعہ میں — صور اسرافیل نغمہ سے جو تصویر بنتی ہے وہ چونکا دینے والی ہے صور سے لطافت اور مٹھاس کی جگہ بلند آہنگی کا تصور سامنے آتا ہے اسرافیل اور درد ساماں! ؟ نے اور صور! ؟ نغمہ اور شب زندہ دار! ؟ میرے

نزدیک صور اسرافیل کا لفظ یہاں وحدت تاثر کو کم کرتا ہے اس وجہ سے بھی کہ صور اسرافیل کی صدا نہ پنبۂ گوش سے رک سکتی ہے نہ وہ مرضی اور رضامندی کی محتاج ہے

اس بند کے بارے میں ایک بات اور بھی قابل ذکر ہے۔ یہاں دراصل ایک غیر مرئی احساس کی مرئی تصویر کھینچنے کا سوال ہے جسے حسی تاثر پارہ یا حسی تصویر کہا جا سکتا ہے۔ یہ اسی قسم کا مسئلہ ہے جو مجرد آرٹ ABSTRACT ART کی مصوری میں اکثر پیش آتا ہے اور تقریباً مجرد آرٹ ہی کی اصطلاحات کی مدد سے شاعر یہاں اس مرحلے سے عہدہ برآ ہوا ہے صلیب قمر اور مقتل شب دونوں ترکیبوں پہ "ثقہ" حضرات شاید اعتراض کریں ان کے لئے سند درکار ہے اور سند ممکن ہے اساتذہ کے کلام میں نہ ملے پھر وجہ شبہ ظاہر میں واضح طور پر موجود نہیں ہے۔ کیونکہ دراصل دونوں میں مماثلت ان کے پیدا ہونیوالے تاثر کی مماثلت ہے صلیب اور قمر بظاہر مماثل نہیں ہیں ہاں صلیب قتل و خون اور اذیت کی نشانی ہے اور تنہائی میں اسیر نے نواز کیلئے چاند بھی اسی اذیت کا نشان ہے وجہ شبہ شکل سے نہیں اذیت کے ASSOCIATION سے پیدا ہوئی ہے یہی کیفیت مقتل شب کی بھی ہے —— ان حسی تشبیہوں کو اب ہماری کلاسیکل انداز کی بلاغت کے "علماء" بھی تسلیم کرلیں تو بہتر ہے۔ اس تصویر پہ DALI سالوڈور ڈالی کی تصویر کا گماں ہو سکتا ہے کم سے کم مجھے ڈالی کی تصویر PERSISTENCE OF MEMORY کی یاد اس وقت بھی آرہی ہے جس میں اتھاہ تاریکی میں ایک رقیق سی گھڑی اور ایک درخت کے سوکھی ٹہنی میں لٹکتی ہوئی گھڑی اور دور ایک چھوٹا سا ریتیلا ٹیلا عجیب منظر پیش کرتے ہیں۔

اب اس بند سے آگے بڑھئے۔ یہاں تک شاعر کی اندرونی حالت اور بیرونی دنیا کا بیان تھا بیان واقعہ کے طور پر۔ اس کے رد عمل کا ذکر دوسرے بند میں ہے۔ پہلے بند میں شاعر کا احساس مجہول داد طلب ہے دوسرے بند میں بیرونی دنیا کو وہ جواب طلب قرار دیتا ہے۔ شب زندہ داراں کا ذکر ختم ہوتے ہی شاعر اپنے ارمانوں اور اپنے آدرش کا ذکر کرتا ہے جو گویا "پنبۂ در گوش" کے ساتھ ایک نئے CLIMAX کے روپ میں سامنے آتا ہے دوسرا بند اس حوصلے اور جوش کے ذکر سے شروع ہوتا ہے جو ہر کوچے کے سنگ و خشت کو بخت اسکندری سے آئینے میں ڈھالنے کی حسرت رکھتا ہے یا آئینہ کی رعایت سے یوں کہیے کہ اسی حوصلے کا عکس ہر سنگ و خشت میں دیکھنا چاہتا ہے جو اس کے سینے کو گرما رہا ہے یہی مضمون اس بند کے دوسرے شعر میں مکرر آیا ہے گو دروبست مختلف ہے اور قدرے بے جوڑ بھی ہے۔ یعنی وہی اسکندر اب جمشید حاضر ہے اور وہ بھی ایسا جمشید جس کے پاس جام جم نہیں ایاغ سفالیں ہی ہے مگر جس طرح جام جم سے جمشید کا حوصلہ نت نئے حادثے تازہ بتازہ نو بنو دیکھنا چاہتا تھا اسی طرح یہ نیا جمشید بھی چاہتا ہے

[گویہ شعر بے جوڑ سا لگتا ہے جمشید کا جام جہاں نما ضرور ہے مگر اس سے دلچسپیوں یا تازہ بتازہ حادثوں کی تلاش اس کا مقصد نہیں سمجھا جاتا۔ اس سے تو روشن ضمیری اور آگاہی کا تصور وابستہ ہے]

تیسرے شعر میں نظم گویا کلائمکس پر پہنچ جاتی ہے اور شاعر نجد و دکن کے بیولوں سے (بگولوں سے؟) خوں بہا مانگتا ہے اپنے ارمانوں کا اپنی کس مپرسی کا اپنے خلوص اور لگن کا۔ اور اس کی یہ آواز بھی چٹانوں سے ٹکرا کر واپس آجاتی ہے۔ نظم ایک تصویر پر ختم ہوتی ہے جس میں صحرا کی وسعتیں ہیں بگولے ہیں اور ان کے درمیان ایک یک و تنہا انسان ہے جس کی آواز چاروں طرف کی تنہائی سے ٹکرا ٹکرا کر لوٹ رہی ہے۔

اب پوری نظم کو ایک بار پھر پڑھئے۔ کیا وہ مضمون جسے شاعر ادا کرنا چاہتا تھا مناسب در و بست ترتیب تسلسل اور تاثر کے ساتھ ادا ہو گیا۔ میرا جواب دو ٹوک نہیں ہے۔ اس میں محاکات اور IMAGES کی حسن کاری کے تاثر سے انکار ممکن نہیں لیکن یہ حسن کاری اس نظم کی کمزوری بھی ہے۔ میں نے ایلیٹ کا یہ قول کئی اور جگہ بھی نقل کیا ہے کہ آرٹ میں اندازِ بیان کو آئینہ نہیں ہونا چاہئے شیشہ ہونا چاہئے تاکہ اس سے چھن کر نگاہ اصل شے کے حسن پر مرکوز ہو سکے اور آئینہ ہی کے نقش و نگار میں الجھ کر نہ رہ جائے اس نظم کی آراستگی آئینہ کی ہے۔ اسے ضرورت سے زیادہ سجایا بنایا گیا ہے اور اس سجاوٹ میں غزل کی IMAGERY اور زبان کا خاصا اثر ہے۔ شاعر IMAGERY کے لالچ کا مقابلہ نہیں کر سکا ہے اور اس لذت میں کافی آلودہ ہو گیا ہے خصوصاً سنگ سے آئینہ مانگنے والا بخت اسکندری اور ایاغ سفالین سے حادثہ مانگنے والا جمشید صاف صاف غزل کے اسلوب کی یاد دلاتے ہیں گو اسی قسم کی اصطلاحات کو ن۔ م۔ راشد نے اپنی آزاد نظموں میں بھی برتا ہے۔

یہ بات واضح کرنے کی ہے کہ تغزل اور چیز ہے اور غزل کا رنگ و روغن کچھ اور چیز ہے اگر تغزل سے مراد LYRICISM ہے تو یہ کیفیت غزل کی صنعت تک محدود نہیں ہے بلکہ اعلیٰ شاعری میں اکثر موجود ہوتی ہے ہاں غزل کا جادو ایک مخصوص رنگیں دنیا ہے جس میں تلمیحوں کی رسیلی کھنک ہے داخلیت کی جھنکار ہے تشبیہوں اور استعاروں مضمون آفرینی اور تراکیب کا سنگیت ہے۔ یہ سنگیت، جانا پہچانا سنگیت، اس نظم میں بہت نمایاں ہے۔ شاعر اسی رسیلے پن کے رنگ و روغن کے بل پر آگے بڑھتا ہے اس میں خیال سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت نہیں ہے وہ اسے خوبصورت لبادے پہنائے بغیر چھپائے سجائے بغیر سامنے لانے کی ہمت نہیں کر رہا ہے وہ صاف بات کہتے جھجکتا ہے اس کے ہاں مضمون ابھی زیور سے لدا پھندا ہے یہ تجربے کی قوت اور اظہار بیان کی پختگی دونوں کی کمی کا اظہار ہے ـــ گویہ اظہار اس دور کی شاعری میں اکثر ہوتا رہا ہے اور ہوتا رہتا ہے۔

ایک بات اور ـــ کیا اس نظم میں تکمیل کا احساس موجود ہے؟ ذاتی طور پر میرا جواب نفی میں ہے ایسا لگتا

ہے کہ شاعر کا محرک تو نہایت صحت مند اور قوی ہے مگر جذبے کا اظہار مجمل طریقے پر نہیں ہوا۔ کلائمکس آخری شعر ہی میں آتا ہے اور وہیں ختم ہو جاتا ہے اس کی جڑیں نظم میں دور تک پیوست نہیں ہیں اس تاثر کیلئے پہلے سے زمین ہموار نہیں ہوئی اور جب کلائمکس آتا ہے تو بھی ہماری تشنگی ختم نہیں ہوتی ہم کچھ اور چاہتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ نظم کا مرکزی خیال ٹھیک سے پھیلایا نہیں گیا وہ نقطۂ انجماد کی شکل میں آخری شعر میں سمٹ آیا ہے اور یہ نظم کی خوبی نہیں ہے کمزوری ہے" اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کا احساس اسے دغا نہیں دیتا مگر آلودگی اور لذت بیان کے جادو نے اسے نظم کو پوری طرح WORK OUT کرنے کی فرصت نہیں دی ہے اور اسی وجہ سے یہ نظم بہت سے دل نواز محاکاتی تجربوں کی دولت بخشنے کے باوجود کامیابی کی ایک خاص منزل پر ٹھہر جاتی ہے۔

دوسری نظم "شجر ممنوعہ" صرف سات مصرعوں کی نظم ہے تنہائی کا احساس یہاں بھی نمایاں ہے مگر اس کا انجام ذرا مختلف ہے، شاعر اپنی نجی سرگزشت کو بیان کرتا ہے اور کچھ اس طرح بیان کرتا ہے جیسے نظیری نے محبوب سے شکوہ کرتے ہوئے کہا تھا۔

صد بار جنگ کردہ بہ صلح کردہ ایم
او را خبر نہ بودہ ز صلح و ز جنگ ما

یہ نجی سرگزشت آج کے نوجوانوں کی خاصی اچھی عکاسی کرتی ہے جو دق جنوں کی خبر جانتے رہنے پر بھی ہر لحظہ گریزاں، خائف اور چھوئی موئی کی طرح نازک اور لطیف احساسات کے آبگینے لئے چل رہے ہیں۔ شاید یہ وہی "تازہ واردان بساط ہوائے دل" ہیں جن کو غالب نے خطاب کیا تھا۔ ان کے پاس بس ایک ہی دولت ہے اور وہ ہے زندگی سے اتھاہ پیار!

شاعر کے پاس کہنے کے لئے بات تو ہے اور اسے پہلے بند میں تسلسل اور در و بست سے ترتیب بھی دیا گیا ہے گو یہاں بھی استعارات کا سہارا بہت زیادہ نمایاں ہے اور سجاوٹ بہت زیادہ معلوم ہونے لگتی ہے پہلا مصرعہ تو خالص فارسی کا ہو گیا ہے پھر بھی اس بند کا تسلسل اور ترتیب کلائمکس سے ہم آہنگ اور مربوط ہیں آخری شعر میں بات آگے بھی بڑھی ہے جس کے لئے زمین اس سے قبل والے مصرع میں "با ایں ہمہ" نے ہموار کر رکھی تھی لیکن آخری شعر میں بدقسمتی سے کلیدی الفاظ "بیا بہتا سے محبت" ہو کر رہ گئے ہیں۔ پہلا مصرعہ 'یوں' سے شروع ہوتا ہے گویا قاری کو ذہن کسی تشبیہ کا منتظر ہو جاتا ہے اب جب تک یہ تشبیہ بڑی بھاری بھرکم یا غالب کے لفظوں میں "دل کشا" نہ ہو اس وقت ساری نظم کا اثر معرض خطر میں پڑنے کا اندیشہ ہے۔ اور ہوا بھی یہی۔ "جس طرح بیا ہتا سے محبت کرے کوئی" ــــ اس تشبیہ کا گھریلو پن کتنا ہی پسند کیوں نہ کیا جائے مگر یہ تشبیہ ایسی نہیں جو نظم کو سنبھال سکے۔ اول تو بیاہتا سے پیار" کے الفاظ سے نہ تو پیار کی شدت واضح ہوتی

ہے اور نہ " صبح و ساربین ستم ہائے بے شمار " رہنے کی۔ شاعر کو تو کہنا یہ ہے کہ زندگی بھی ایسی ہی محبوبہ ہے کہ بقول غالب:- " اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے " لیکن جو لوگ بیاہتا سے ٹوٹ کر (یعنی شدت سے) پیار کرتے ہیں ان کی تعداد ہی کم ہے اور ان کے نزدیک بیاہتا گھر کی کشتی ہے جس کے ستم بے شمار کا حساب وہ " درد دل " ہی رکھ بیٹھتے ہیں دوسرے جو نباہ کرتے ہیں اور بیاہتا کو ہر رنگ اور ہر حال میں چاہنے کی وضعداری پر قائم ہیں ان کے ہاں ٹوٹ کر پیار کرنے کا تصور نمایاں نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں اس ایک کلیدی تشبیہ کے انتخاب نے اس نظم کے مجموعی تاثر کو مجروح کیا ہے۔

" قیدِ حیات و بندِ غم " خاصی SYMMETRICAL نظم ہے پہلے چھ مصرعے گویا فضا کی تعمیر کرتے ہیں اور ان میں پھر ہم اپنی پرانی دوست تنہائی اور خاموشی سے ملتے ہیں اسی بار مہتاب صلیب نہیں زخم ہے جس سے کرنوں کا لہو رس رہا ہے۔ اس فضا میں پھر وہی مانوس رفاقت کی خواہش جاگتی ہے اور دکھ بھری باتوں تک کے لئے تنہائی میں اسیر اور رفاقت کے لئے ترسے ہوئے انسان کے دل میں خواہش بیدار ہوتی ہے۔ اور ان چھ مصرعوں کے حاشیے کی مدد سے ہم اصل تصویر تک پہنچتے ہیں جس کے بعد پھر یہی تین مصرعوں کا REFRAIN گویا صدائے بازگشت کے طور پر دوسرا حاشیہ بناتا ہوا اس تصویر کو مرکزی حیثیت دے دیتا ہے۔

پہلے چھ مصرعوں کا طرز و اسلوب بالکل رومانی ہی ہے اور پوری نظم کا موڈ بھی اسی رومانوی اسلوب کے قریب [اس بات کی اجازت چاہتا ہوں کہ رومانی کا لفظ عشقیہ معنوں میں اور رومانوی کا لفظ تنقید اور آرٹ کی اصطلاح ROMANTICISM کے متعلق استعمال کر دوں] پہلے بند کے یہ چھ مصرعے اختر شیرانی کے بھی ہو سکتے ہیں خصوصاً دل کی وادی کا ذکر۔ ان چھ مصرعوں میں البتہ مجھے " بے موسم گھٹاؤں کا سکوت " اور " مداراتیں " کے الفاظ کھٹکتے ہیں مدارات تو خود ہی جمع ہے اس کی جمع الجمع کی کیا ضرورت ہے۔ ان چھ مصرعوں کے دو سیٹ ہیں پہلے تین میں سے دو ہم قافیہ مصرعے ہیں اور ان کے درمیان ایک تنہا مصرعہ ہے جو شاید اداسی اور تنہائی کا مظہر ہے۔ تصویر کسی کمرے کی ہے موم بتی کا SYMBOL بھی گہری رومانیت کا نشان ہے اور دکھ بھرے نغمے ورڈز ورتھ کی SOLITARY REAPER کی یاد دلاتے ہیں۔

اس تمہید کے بعد نظم کا اصل ٹکڑا آتا ہے یوں تو یہ حصہ گویا ہماری زندگی کا چند خطوط میں کھنچا ہوا کیریکچر پیش کرتا ہے مگر اس کا آخری شعر پوری سوسائٹی کی ناہمواری کو بڑے شدید طنز کے ساتھ بے نقاب کر دیتا ہے اور اسے ہم اس CLIMAXES کے بند کا CLIMAX کہہ سکتے ہیں اس بند میں فیض کی زمین ہی کا نہیں فیض کا اثر بھی نمایاں ہے اور اتنا گہرا اثر قبول کرنا شاعر کی انفرادیت اور نظم کی ندرت دونوں کے لئے خطرناک ہو سکتا ہے۔ یہاں بھی جن باتوں کا ذکر ہے ان میں پہلی دو نظموں کی گونج سنائی دیتی ہے

یعنی "رائیگاں عرضِ ہنر جانے کی بات" [اس مصرع میں فصل و گل غیر ضروری معلوم ہوتا ہے بزم یا محفل کا ذکر زیادہ مناسب تھا] اور وہی جگر خون کرنے اور خلوص اور انسان دوست کی قیمت چکانے کا ذکر یہاں بھی موجود ہے۔ تخلیقی عمل کے کرب اور اس کی قدر و منزلت کو دوسرے شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے "سیپ کے پہلو سے موتی کے جدا ہونے کا ذکر" جسے پڑھ کر فارسی کا یہ شعر یاد آجاتا ہے

برائے پاکیٔ لفظے شبے بروز آرد
کہ مرغ و ماہی باشند خفتہ او بیدار

اور اس عبادت اور ایثار کا انجام بڑی چابکدستی سے ایک مصرع میں بیان کر دیا گیا ہے —— دیدۂ پر خوں سے کاسۂ تک کی منزل کا بیان اور یہ ہر روز قتل ہونے اور ہر شب کو دن کے گھاؤ نیند کے مرہم سے بھرنے کی بات ہی سے وہ بات نکلتی ہے کہ اس عرضِ ہنر کرنیوالے کا منصب کیا ہے —— [جملہ معترضہ کے طور پر یہ کہتا چلوں کہ "کروٹیں لینے میں بستر کی شکن کی داستان" یہاں بھرتی کا مصرعہ معلوم ہوتا ہے] وہ تو ایک آئینہ ساز ہے جو سوسائٹی کو اس کے خال و خط دکھاتا ہے اور عدل گاہِ جبر کی ناہمواریوں کو بھی بے نقاب کر دیتا ہے —— ! یہ سب باتیں ناگفتنی رہ گئیں کوئی غمگسار نہیں آیا کسی نے دکھ بھرے گیت نہیں سنائے۔ وہی تنہائی پھر وہی تنہائی۔

اس نظم کا آخری بند پھر ہمیں اسی رومانوی دنیا میں واپس لے آتا ہے جہاں موم بتی کی پگھلتی روشنی کا کرب ہے مگر حقیقت نگاری کی وہ پرچھائیں جو عدل گاہِ جبر میں یا سنگِ شر کے تذکرے نے پیش کی ہے دیر تک ہمارا پیچھا کرتی رہتی ہے۔

اس نظم کے سخت رومانوی رنگ و روغن کے علاوہ مجھے تقریباً وہی باتیں کہنی ہیں جو پہلے نظم کے سلسلے میں آخر میں کہی گئی ہیں۔

ان تینوں نظموں کو پڑھ کر کوئی شاعری کی شگفتگیٔ احساس کا منکر نہ ہوگا مگر اس کے بیان میں ظاہری لفظی آراستگی کے کم ہونے اور فکری اور جذباتی صلابت اور سادگی کے بڑھنے اور فن میں تراش خراش کی زیادہ قوت پیدا ہونے کی ضرور آرزو کرے گا۔ ان میں بھی ابھی فکری اور فنی پختگی نہیں ہے مگر ان میں وہ جوہر ضرور ہیں جو پختگی پیدا کیا کرتے ہیں۔ بشرطیکہ یہ غزلیت کے خطرے اور آراستگی کے اندیشے سے بچ کر نکل سکے اور ان کی نذر نہ ہو گئے۔

شہریار

اجنبی

مرے پاؤں مانوس ہیں اس گلی کے
ہر اک پیچ و خم سے
یہاں مجھ کو یخ بستہ راتوں میں جلتے ہوئے سیکڑوں جسم
اک دوسرے سے الجھتے ملے ہیں
جنہیں ایک مبہم سی خواہش ازل کی عنایت نے بخشی
(جو شاید ابد تک رہے ساتھ ان کے)

مرے ہاتھ مانوس ہیں اس گلی کی
ہر اک گھر کی زنجیر سے
جس کو چھونے کی حسرت میں
لوگوں نے عمریں گنوا دیں
(وہی لوگ مبہم سی خواہش ازل کی عنایت نے بخشی ہے جن کو
جو شاید ابد تک رہے ساتھ ان کے)
مری آنکھ مانوس ہے اس گلی سے

برہنہ چراغوں کی ہنستی لوؤں سے
جنہیں جلنے بجھنے میں کوئی پس وپیش یا عذرکل تھا نہ اب ہے

ہیں مانوس یہ پاؤں، یہ ہاتھ، یہ آنکھ جب اس گلی سے
تو میں کیوں اسے اجنبی لگ رہا ہوں!
یہی اس گلی میں (نہ جانے میں کب سے)
کھڑا سوچتا ہوں!

شہریار

کلا بیوپار

اس مورت کا نام نہ پوچھو
اس مورت کے دام نہ پوچھو
سوندھی مٹی، ٹھنڈا جل، ہاتھوں کی گرمی
رات کا آنگن، چاند کی کرنیں، نیند کی خوشبو
لاج کا بندھن ٹوٹ نہ جائے
یہ مورت بھی روٹھ نہ جائے
اس مورت کا نام نہ پوچھو
اس مورت کے دام نہ پوچھو

دل کی دھڑکن خواب کا حاصل آنکھ کے آنسو
آج کی ٹھوکر کل کا کھٹکا بات خوشی کی
بھید کا گھونگھٹ کھولنے والے
جیون زہر میں گھولنے والے
اس مورت کا نام نہ پوچھو
اس مورت کے دام نہ پوچھو

ہر دے اندر دن کی اگنی ہر دے باہر رات
ہر پل مرنا ہر پل جینا جگ جگ کی برسات
اس کا قصہ اس کی کہانی مورت کی سوغات

میرے پیچھے ڈولنے والے
بھید کا گھونگھٹ کھولنے والے
جیون زہر میں گھولنے والے
اس مورت کا نام نہ پوچھو
اس مورت کے دام نہ پوچھو
موج کا بندھن ٹوٹ نہ جائے
یہ مورت بھی روٹھ نہ جائے

سوال

سحر دم گلِ نو کے شانوں کو چھوتا
کوئی تیز رفتار جھونکا ہوا کا
گذرنے لگا جب تو دامن سے اس کے
لپٹ کر کسی زرد سوکھے شگوفے نے پوچھا

"گل نو کے شاداب چہرے کو شبنم کا آنچل
پگھلتے ہوئے دن کی آنکھوں سے کب تک
چھپائے رہے گا"

قاضی سلیم

(۱) اجنبی ——— (۲) کلا بیوپار ——— (۳) سوال

میکانکی قوت کے اس دور میں انسان فطرت کی حد بندیوں پر دن بدن فتح پاتا جا رہا ہے، ظاہر اور ٹھوس حقیقتیں بڑی حد تک اپنی کشش کھو چکی ہیں حتیٰ کہ چاند ستارے بھی شاید زیادہ دن تک اپنی آبرو قائم نہ رکھ پائیں، ایسے میں کچھ اور تمنائیں کچھ اور امکانات درکار ہیں جو شعر و ادب کو سہارا دے سکیں کسی ایسی سچائی کی تلاش ہے جو اس مشینی دوڑ میں انسان کو پتھر بن جانے سے بچا سکے دراصل یہی تلاش اس زمانے کی شاعری کا مزاج ہے اور یہی وہ قدر مشترک جو جدید تر شاعروں کو ایک لڑی میں پروتی اور اپنے پیش روؤں سے ممیز کرتی ہے۔ لیکن اس راہ میں جدید شاعروں کا ایک ایسا حلقہ بھی ساتھ ہے جو فن کے مجرد حسن کو اپنی منزل سمجھتا ہے فکری اور فنی اجتہاد کے دو دھارے جب متوازی ہو کر چلنے لگیں گے تب ہی اس کا فیصلہ ممکن ہے کہ کونسی راہ زیادہ کارگر ہے، اس بحث کو نقادوں کے لئے محفوظ کرتے ہوئے میں کہہ دیتے یہ بتلا دینا کافی ہے کہ زیر نظر نظموں کا شاعر موخر الذکر دھارے سے متاثر نظر آتا ہے اس لئے وہ اس حلقے سے مخصوص تمام اچھائیوں اور برائیاں ساتھ لایا ہے، اب اس روشنی میں نظموں کی طرف آیئے۔

"اجنبی" "اجنبی وہ شخص ہے جو مروجہ اقدار اور اس کے نتائج سے مایوس ہے، صدیوں کا ذہنی ارتقاء نظر میں ہونے کے باوجود وہ دیکھتا ہے کہ کوئی بات قطعی نہیں فکری ٹکراؤ کا سلسلہ ختم ہونے ہی میں نہیں آتا لوگ جی رہے ہیں مگر ان میں کوئی یگانگت نہیں جنس کی ایک موہوم سی خواہش جو ازل کی عنایت سے انہیں نصیب ہو گئی ہے اس نے تمام رشتوں کو جنم دیکر اس آبادی یا گلی کا روپ دے دیا ہے ورنہ سبھی ایک دوسرے کے لئے اجنبی ہیں۔ یا پھر یہ گلی دھرتی ہے گھر انسان کے دل ہیں ان کا جسم اس گھر کے بند دروازے، زنجیریں، خیال اور جذبات کی لہریں ہیں جن کے ذریعہ ہم ایک دوسرے کے دل میں گھر کرنا چاہتے ہیں ایک دوسرے کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہزاروں لوگ اس حسرت میں عمریں گنوا چکے ہیں مگر قریب آنے کی تمنا جسموں کے الجھنے سے آگے نہیں بڑھتی۔ کچھ جبلی خواہشات ہیں جن کے دم سے انسانوں کی اس بھیڑ میں کچھ ترتیب نظر آتی ہے۔ یہ شخص جو اس گلی میں ——— کھڑا سوچتا ہے ایک

شاعر یا فنکار ہے جو ان جذباتی اور فکری لہروں کا خالق ہے۔ اس نے اپنا پیغام ہر دل میں پہونچانے کی کوشش کی اس کے ہاتھوں نے ہر در پر دستک دی ہے، ہر زنجیر کھٹکھٹائی ہے اس کے پیروں نے اس دشت کی سیاحی کی ہے نہ صرف خارجی حالات سے آگاہی حاصل کی ہے بلکہ اندرونی جو ہر حیات کو بھی عریاں دیکھا ہے، ہر ایک اپنی انا، کی تکمیل کے لئے جل بجھنے کو تیار ہے دوسرے سے اسے کوئی واسطہ نہیں، آج اس شاعر کو احساس ہوتا ہے کہ دلوں کی دوریاں پاٹنے میں وہ ناکام رہا اور سوچتا ہے کہ جب وہ اس کے سارے حواس خمسہ (حواس خمسہ اس لئے کہ نظم میں بار بار یہ ہاتھ، یہ آنکھ، یہ پاؤں، کہہ کر کافی زور دیا گیا ہے) جب اس گلی سے اتنے مانوس ہیں تو پھر یہ اجنبیت کیسی۔ اس کا پیغام کوئی نہیں سنتا نظم اپنے خاتمہ پر کئی سوال پیچھے چھوڑ جاتی ہے کیا اجنبیت کا شعوری طور پر اعتراف کر لینا چاہئے، کیا اپنی عام جذباتی زندگی میں اسے قابلِ قبول بنایا جا سکتا ہے اور کیا اس قبولیت کے بعد نوع انسان کی خوشیوں میں کسی اضافہ کا بھی امکان ہے۔

یہ تو ہوئی موضوع کی بات جو یقیناً اپنے اندر بڑے دلچسپ پہلو لئے ہوئے ہے اور جس سے شاعر کی ذہانت ——— کا پتہ چلتا ہے۔ مگر شاعری صرف موضوع ہی نہیں ہوتی، اس کے کچھ اور بھی مطالبات ہیں، دیکھنا یہ ہے کہ شاعر کی سوچ اس "گلی کے باسیوں" کے دلوں میں بھی اتر سکی ہے یا نہیں، میرا خیال ہے یہ بات ان کے دماغوں میں بھی مشکل ہی سے اُترے گی، اس ابہام کو اگر شاعر کا عجزِ بیاں نہیں کہوں گا تو یہ ماننے کیلئے بھی تیار نہیں ہوں کہ یہ موضوع ہی ایسا تہہ دار تھا کہ ہمیں پرت در پرت سمجھنا پڑتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعر ابہام کو بھی ایک ارادی فن سمجھتا ہے، اس کا شاید یہ ایقان ہے کہ انسان پوشیدہ اسرار کا کھوج لگانے میں مسرت محسوس کرتا ہے اور اس کی یہ مخلصانہ کوشش ہے کہ پڑھنے والوں میں اس اشتیاق کی حد خدا نے مقرر کر دی ہے یہ صحیح ہے کہ سمبلس اور امیجس اگر نئے ہوں تو نظم میں بڑی تازگی اور حُسن پیدا ہو جاتا ہے لیکن جس جگہ بھی یہ استعمال ہوں انہیں موضوع کو آگے بڑھا کر پگھل جانا چاہئے لیکن اگر سمبل اپنے پیروں پر کھڑے ہو جائیں تو نظم میں تصنع پیدا ہو جائے گا! اگر شاعر شام کے دھندلکے کو رات کی سیاہی بنا دے اور گوری کے گھونگٹ اور گوری کے برقعے میں فرق نہ کرے تو بعض دفعہ بڑے مضحکہ خیز نتائج برآمد ہونے کا اندیشہ ہے اس کا ثبوت اسی نظم میں مل جائے گا۔

کیا یہ ممکن نہیں کہ اس نظم کو لوگ چکلے کا نقشہ سمجھ لیں، جس میں شاعر ایک تماش بین ہے جس کے ہاتھ اس گلی کے ہر گھر کی زینے سے آشنا ہیں ہر در پہ وہ دستک دے چکا ہے اس کی آنکھوں نے ان گھروں میں مچلتے ہوئے ہر شعلۂ حُسن کو عریاں دیکھا ہے جنکو (تیستا) جلنے بجھنے یا بہ الفاظ دیگر جنسی تعلق پیدا کر لینے میں کبھی کوئی

عذر نہیں رہا۔ آج جب اس کی گرہ میں مال نہیں رہا تو اس گلی کے لئے اجنبی ٹھہرا۔ ویسے اس گلی کی رونق کم نہیں لوگ آتے جاتے ہیں اسلئے کہ جنسی خواہشات کا وجود ازل سے ہے۔ جسموں سے جسم اُلجھتے ہیں شاید یہاں شاعر نے "جسم اُلجھے" اور وصال کی کیفیت میں زنانِ بازاری اور محبوب کا نازک فرق ملحوظ رکھا ہے اگر خدانخواستہ نظم میں یہ مصرعے نہ ہوتے جس میں کہا گیا ہے کہ لوگوں نے ان گھروں کی زنجیریں چھونے کی حسرت میں عمریں گنوا دیں، تو میں کب کا اس توضیح سے مطمئن اور بے فکر ہو چکا ہوتا، پھر بھی سوچنے والے سوچ سکتے ہیں کہ ممکن ہے اس زمانے میں بھی ایسے سودائی موجود ہوں یا پھر یہ بیچارے مفلوک الحال لوگ ہیں! بعض طبائع معمے حل کرنے میں بھی دلچسپی لیتے ہیں مگر اس نظم کے حسن تک پہونچنے کے لئے آخر کتنے لوگ تیار ہوں گے! اور کیوں؟ یہ بحث یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ شاید یہیں سے شروع ہوتی ہے۔ کہ شاعر کو اپنے لئے لکھنا چاہئے یا اور بھی لوگ ہیں جن کو شاعری سے حظ اٹھانے کا حق حاصل ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے دوسری نظم کلا بیوپار لیجئے۔

"کلا بیوپار" کہا جاتا ہے کہ شاعری ایک طلسمی دنیا ہے جہاں تھکے ماندے رہرو اپنی آسودگی تلاش کرتے ہیں اور یہ آسودگی ہر شخص حسبِ حیثیت حاصل کرتا ہے۔ نظم سمجھ میں آ جائے تو کوڑھ مغز کو خوشی حاصل ہوگی۔ اور اگر قاری غبی ہے تو وہ نظم کے ظاہری روپ رنگ صوتی آہنگ سے اوپری طور پر متاثر ہوئے گا۔ اسلئے کہ شاعری تو خوابوں کی دنیا ہے اور الفاظ اسم اعظم جنہیں پڑھ کر ایک جادو کا شہر بیدار ہو جاتا ہے جہاں زمرد و الماس کے اشجار اور ہیروں کے پہاڑ جگمگاتے ہیں، موتیوں کی بارش ہوتی ہے۔ جہاں چھوتے ہی لوگ پگھل جاتے ہیں اور یہ عالم موجودات بھک سے اڑ جاتا ہے۔ شاعر کا کام تو الفاظ کی پر اسرار اور مترنم ترتیب ہے اور بس، باقی کام الفاظ خود انجام دے لیتے ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح ہندسوں کی اپنی علیحدہ کوئی ہستی نہیں ہوتی مگر انہیں جب ایک زائچہ میں خاص ترتیب سے لکھا جائے اور ہر رُخ سے حاصل جمع پندرہ آئے تو اس زائچہ میں دفع بلیات کی حیرت انگیز قوت جاگ اٹھتی ہے ——

اس بحث سے قطع نظر جو مجھے نظم کے موضوع کی وجہ سے ارادتاً چھیڑنی پڑی یہ نظم بجائے خود ایک حسین گیت ہے چاہے کوئی نظریہ بھی اس میں بیان کیا گیا ہو بعض بعض مصرعے تو ایسے ہیں جنہیں پڑھنے کے بعد آدمی بہت کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

ہر دے اندر دن کی اگنی ہر دے باہر رات
ہر پل مرنا ہر پل جینا جگ جگ کی برسات
اس کا قصہ اس کی کہانی مورت کی سوغات

بھید کا گھونگٹ کھولنے والے

جیون زہر میں گھولنے والے

اس مورت کا نام نہ پوچھو ۔

ان مصرعوں کے ساتھ میرے ذہن میں پنڈورا کی کہانی ابھر آئی جس کا صندوق کھلتے ہی ساری آفتیں بلائیں اور دکھ درد دنیا میں پھیل گئے تھے کہیں ہمارا آرٹ اور ادب پنڈورا کا صندوق تو نہیں جس میں ہم انسانوں کے دکھ درد بند کر دیتے ہیں؟ شاعر سبھی کے غم اپنے دل میں سمیٹ لیتا ہے اور اس پر حسن کاری کا ایک نقاب ڈال دیتا ہے۔ تاکہ اس دکھی دنیا کو کچھ دیر کے لئے نجات میسر آ سکے۔ عام لوگ جو شاعر سے اس راز کو پوچھنے پر تلے ہوئے ہیں وہ شاید اسے برداشت نہ کر پائیں، ہردے کی اگنی سب کے بس کا روگ نہیں جسطرح رات اپنے سینے دہکتے سورج کو چھپا لیتی ہے اسی طرح شاعر نے شعلے نگلے ہیں۔ اس کے دل میں نہ صرف اپنی ذاتی محرومیاں ہیں بلکہ اس نے گھر گھر سے آنسو اکٹھے کئے ہیں۔ اس کا قصہ اسی کی کہانی اس کا درد اس کا دکھ شاعر کا جیون ہے جس میں وہ ہر پل مرتا اور ہر پل جیتا ہے جیسے رم جھم برسات جاری ہو۔ یہ ہے شاعری کا وہ مقصد جو ہر تخیلی حقیقت سے عظیم تر ہے فارم اور ہیت الفاظ اور الفاظ کی پراسرار ترتیب سبھی اس خلوص پر سے قربان کئے جا سکتے ہیں ــــ

البتہ اس نظم میں کئی مقامات ایسے آئے ہیں جہاں اظہارِ خیال پر شاعر کی گرفت کمزور پڑ گئی ہے اس طرح بہت حسین ٹکڑوں کے ساتھ بعض بے محل صفات کا استعمال ہے نظم کے ابتدا ہی میں مورتی کی جگہ غلط طور پر مورت کہا گیا ہے پہلے بند میں جہاں شاعر نے تخلیقی عمل کو بڑے حسین انداز میں پیش کیا ہے۔

" سوندھی مٹی ..... ٹھنڈا جل ..... ہاتھوں کی گرمی " ..... وہیں آگے چل کر رات کا آنگن بھی اس میں بطور خام مال شریک کر لیا ہے اس طرح آنکھ کا آنسو کہنا بھی بے وجہ تخصیص ہے۔

دوسرے بند میں شاعری کے موضوعات کا اظہار ہے،

" آج کی ٹھوکر کل کا کھٹکا بات خوشی کی " " بات خوشی کی " سے شاید وہ مطلب نہیں نکلتا جو شاعر کہنا چاہتا ہے۔ اسی طرح " جیون زہر میں گھولنے والے " ضرورتِ شعری کی ایک مثال بنکر رہ گیا ہے یہ بالکل ایسی بات ہوئی جیسے کہا جائے پانی میں دودھ ملانے والے۔

اس کے بعد آخری نظم سوال رہ جاتی ہے۔

سوال " یہ نظم دراصل اس دور میں ایجاد و اختراع کے رجحان کی نمائندگی کرتی ہے بات

کو نئے ڈھنگ اور نئے انداز سے کہنے میں اس کا حسن چوگن بڑھ جاتا ہے اس نظم میں بھی بات وہی بے ثباتی دنیا کی ہے جسے میرؔ نے بہت خوبصورت انداز میں کہدیا تھا۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

اور موجودہ نظم میں کلی خود تبسم فرما کر جواب دینے کے بجائے اپنے چہرے پر شبنم کا آنچل ڈالے ہوئے ہے جو اسکے حسن اور تازگی کا ضامن ہے ایک جہاں دیدہ شگوفہ ہوا کے تیز جھونکے سے پوچھتا ہے کب تک یہ' بھولا بھولا نو میدہ غنچہ دن کی تمازت سے بچے گا اس کا بھی وہی حشر ہونے والا ہے جو سب کا ہوا ـــــ بات بہت پرانی ہے اور یہ امیج بھی شاید اب نیا نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی نظم خوبصورت ہے مگر اس کے موضوع میں کوئی ایسی بات نہیں جس پر کچھ لکھا بھی جا سکے، بس ایک تجربہ ہے جس میں اپنے ذاتی احساسات کا بھی کم ہی دخل ہے۔ ہاں ایک بات اور رہ گئی ہے وہ یہ کہ جہاں لفظ پھول استعمال ہوا وہاں شگوفہ اور جہاں شگوفہ استعمال ہوا ہے وہاں پھول کا محل تھا۔

آخر میں یہ دلچسپ حقیقت بھی قابلِ اظہار ہے اندازِ بیان کے اعتبار سے یہ نظمیں الگ الگ ڈھنگ کی ہیں۔ جن میں بہت کم مماثلت ہے۔

جلیل حشمی

انتظار سے پہلے

کانچ کے گلدان میں کچھ پھول ہیں بادام کے
اک طرف ہلکے گلابی، اک طرف اُجلے سپید
کھڑکیوں پر دیتے ہیں دستک دھندلکے شام کے

نیلگوں پردوں میں یہ چُھپتی لجائی سی ہوا
مجھ سے کترا کر نکل جاتی ہے اس انداز سے
راز کہنے آئی ہو جس طرح آتی رات کا

میری ترتیبیں یہ ان میں رنگ بھرکیلے سبھی
برف کا منظر، تاثر اس میں ٹھنڈی راکھ کا
جھیل کا آئینہ لیکن یہ سسکتی روشنی ؟!

آبی رنگوں اور میرے دُکھ میں یہ سنگین جنگ!
پھول کیا بادام کے مرجھا نہیں جائیں گے پھر
اور کیا گہرا نہ ہو جائے گا خاکستر کا رنگ

یہ تھکن سے چُور برش اب انگلیوں سے چھوڑ دوں
بڑھ رہا ہے موج کی صورت اندھیرے کا سکوت
اک چھناکا ہی سہی — گلدان اٹھا کر پھوڑ دوں

جلیل حشمی

سانپ اور رقاصہ

تیرے گورے بدن سے لپٹا ہوا
جب جھاگ اُگلے گا جبڑوں سے
اور پھر ڈھیلا پڑ جائے گا
ترا چاندنیوں کا اُجلا پن
ترے مکھ کا چاند، ترا جوبن
گہرا نیلا پڑ جائے گا
تجھے ڈس جائے گا ناگ ٹھہر
یہ راگ ہے موت کا راگ ٹھہر،
(یوں سوچ رہے ہیں تماشائی)

یہ تیرے بن کا بنجارا
ڈہلتا ہوا چکنی ڈھلانوں میں
ٹیلوں پہ ابھرتا جائے گا
ان راہوں میں ہر رات یونہی

اِن لَو دیتے ہوئے رستوں میں
تجھوے گا، گزرتا جائے گا

۔ بُجھ جائے گا تیرا چاند مگر
تیرا رقص بھی مرتا جائے گا
بن جائے اگر وہی باغِ عدن
یہ تیرا چاندنیوں کا بن ——
(کیوں ناگ سے ڈرتی ہے ناگن)

جلیل حشمی

گناہ

میری ہتھیلی کی اک ریکھا
بن گئی سانپ انگڑائی لے کر
میں نے اُس کو لرز کے دیکھا

چیل اک جھپٹی میرے سر سے
لپٹ گیا مرے پیروں سے وہ
میں تھرا گیا دُہرے ڈر سے

ابھی میں کرتا تھا تدبیریں
اُس لڑکی نے مجھے صدا دی
آؤ — توڑیں گے انجیریں

یہ کہہ کر وہ بن گئی گھوڑی
میں نے اُس کی دہری کمر پر
چڑھ کر گرم انجیر جو توڑی

میری ہتھیلی کی اک ریکھا
بن کر سانپ مرے پیروں سے
لپٹی تو میں نے ہنس کر دیکھا

چیل نہ جھپٹی میرے سر سے
ہو گئی ہو گی پار پلٹ کر
ایک اڑان میں نیلمبر سے

●

باقر مہدی

انتظار سے پہلے (۱) ـــ سانپ اور رقاصہ (۲) ـــ گناہ (۳)

کسی نظم پر اظہار خیال کرنے سے پہلے میں چند چیزوں کو مدِ نظر رکھتا ہوں میں نظم پڑھنے سے پہلے جن باتوں یا افکار کے بارے میں سوچ رہا تھا کہیں ان کا اکثر غیر شعوری طور پر ذہن پر باقی تو نہیں رہ گیا ہے اس کے ساتھ ساتھ موڈ کا بھی سوال آتا ہے۔ غمگین موڈ میں مزاحیہ نظم پڑھی جائے گی تو بالکل مختلف اثرات مرتب ہوں گے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ خالی الذہن ہو کر پڑھنا بیحد مشکل ہے اور شاید درست بھی نہیں ہے پھر بھی اس کا تجربہ یوں کیا جاسکتا ہے کہ ایک نظم کو مختلف موڈ میں پڑھا جائے اور تاثرات نوٹ کئے جائیں ہر ایک نظم کو اس طرح پڑھنا ممکن نہیں ہے اور ضروری بھی نہیں ہے۔ میں نے چند نظمیں بے شمار مرتبہ پڑھی ہیں ان میں اختر الایمان کی نظم۔ "ایک لڑکا" بھی شامل ہے البتہ "خارجی" طور سے نظم کے حسن و قبح پر گفتگو کی جاسکتی ہے پھر بھی نظم کو دوبارہ تو پڑھنا ہی ہوگا۔

ایک نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے سب سے پہلی دشواری اس کا مرکزی خیال متعین کرنے کی ہوتی ہے، اکثر عنوان کوئی بند، شعر یا مصرع اس دشواری کو دور کر دیتا ہے مگر آجکل نئی طرز کی نظمیں لکھنے کا چرچا ہے (جو یقیناً اتنی نئی نہیں ہیں جتنا کہ ہنگامہ برپا ہے) اس لئے اظہار خیال کرتے ہوئے بڑی "احتیاط" کی ضرورت ہے۔ دوسری دشواری یہ ہے کہ اکثر "خوبصورت" تراکیب اور غریب الفاظ نظم کا ایک مصنوعی "اثر" ڈالتے ہیں اس سے بچنا بھی ضروری ہے۔

یہاں نظم پر تنقید کے موضوع پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں ہے۔ مدیر سوغات نے مجھ سے تین نظموں پر مختصر تبصرے طلب کئے ہیں اس لئے اس بحث کو میں آئندہ کے لئے چھوڑ دیتا ہوں۔

میں نے ان تین نظموں (انتظار سے پہلے، رقاصہ اور سانپ اور گناہ) کو اسی ترتیب سے دو بار پڑھا ہے اور میری رائے یہ ہے کہ ان تینوں میں ایک باطنی ربط ہے پہلی نظم بیانیہ انداز سے شروع ہوتی ہے اور جس انتظار کی کیفیت کو بیان کرتی ہے وہ بظاہر دوسری نظم سے رشتہ نہیں جوڑتا لیکن تیسری نظم گناہ انتظار سے پہلے کا آخری حصہ معلوم ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ تینوں نظموں کا لب و لہجہ بڑی حد تک یکساں ہے دبی

بیان کرنے کا آرائشی لب ولہجہ جس سے مختلف تصویریں ایک سلسلے کے ساتھ آہستہ آہستہ سامنے آجاتی ہیں۔

"انتظار سے پہلے" جزیاتی مصوری کی شاعرانہ کوشش ہے جسکا مرکزی خیال اس نفسیاتی کیفیت سے منسلک ہے جو گھٹن، بیچینی اور مسرت آمیز شوق کے امتزاج سے بنتی ہے نظم کے تین ابتدائی بندمیں شاعر نے ماحول، وقت اور اپنے اندیشوں کو پیش کیا ہے اندیشوں کا اظہار خوبصورت انداز سے یوں کیا گیا ہے ؎

برف کا منظر، تاثر اس میں ٹھنڈی راکھ کا
جھیل کا آئینہ لیکن یہ سسکتی روشنی۔

لیکن نظم ختم کرنے کے بعد فوراً خیال آتا ہے کہ شاعر نے انتظار سے پہلے عنوان کی تصویر (PAINTING) کو لفظی جامہ دیا ہے لیکن یہ STILL LIFE (رکی زندگی) کی مصوری کے علاوہ بھی کچھ اور معنی رکھتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ انتظار سے پہلے صبر آزما سکوت ہر لحہ ٹوٹنے کے لئے بیتاب ہے تاکہ وہ راز جو ہوا پر دوں سے مل مل کر کہہ رہی ہے افشا ہو جائے۔

نظم - انتظار سے پہلے " کے عنوان سے مصور کی بنائی جاتی ہوئی تصویر کا اظہار ہے اس کو شاعر نے اپنے جذبات سے ملا کر ایک تاثر دیدیا ہے لیکن یہ گہرا نہیں ہے اس لئے کہ یہ نظم صرف جھلکیاں پیش کرتی ہے اور بس۔

دوسری نظم "سانپ اور رقاصہ" بیانیہ ہوتے ہوئے بھی علامتی نظم ہے سانپ جنس کی علامت ہے اور رقاصہ کا سانپ لپٹائے ہوئے ناچنا تماشائی کے دو مختلف جذباتی ردعمل کو پیش کرتا ہے پہلا ردعمل وہ خوف ہے کہ کہیں یہ سانپ رقاصہ کو ڈس نہ لے گو کہ اس جگہ سانپ کے بارے میں چند مصرعے لکھ کر نظم کو سطحیت سے بچایا جاسکتا تھا تاکہ جنس اور رقص کا جو باہمی گہرا تعلق ہے وہ ظاہر ہو جاتا۔

دوسرا بند رقاصہ کے عاشق، شوہر یا مالک کے بارے میں ہے اس لئے کہ رقاصہ کا بدن — چاندنیوں کا بن ہے اور اس کا بنجارا ہی اس کا مالک یا اس کو اچھی طرح سے پہچاننے والا کہلائے گا جو خوف و خطرے سے بے پرواہ اپنی راہ پر گامزن رہے گا۔ تیسرا بند نظم کو سطحیت سے بچانے کی اچھی کوشش ہے اس کے پہلے مصرع میں "مگر" کا استعمال غیر ضروری ہے یہ بات بغیر اس لفظ کے بھی کہی جاسکتی ہے آخری تین مصرعے معنوی اعتبار سے نظم کو دوبارہ پڑھنے پر آمادہ کرتے ہیں اور یہ تاثر دیتے ہیں کہ جیسے یہ علامتی نظم ہے۔ اور شاعر سانپ اور رقاصہ کو MYTHOLOGICAL تلمیحی

معنی دینا چاہتا ہے اور یہی تین مصرعے اس نظم کو ناتمام رکھتے ہیں اس لئے کہ اگر تماشائی کے دو طرح کے ردعمل کو پیش کرنا منظور تھا تو پھر یہ کہنا کہ ؎

بجھ جائے گا تیرا چاند مگر
تیرا رقص بھی مرتا جائے گا

سے عمر کی منزلوں کی طرف اشارہ کرنا کیا ضروری تھا اور اس کے فوراً بعد دوسرے بالکل مختلف خیال کا اظہار اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ نظم کو چونکانے والے انداز پر ختم کرنے کا شاعر نے پہلے ہی سے ارادہ کر لیا تھا ممکن ہے بہت سے لوگوں کو یہ مصرع "کیوں ناگ سے ڈرتی ہے ناگن" پسند آئے لیکن مجھے خاصہ بھدا معلوم ہوتا ہے اس کے جواز میں صرف ایک بات کہی جا سکتی ہے یعنی تماشائی کا رقاصہ کو "اپنانے" کے لئے فقرہ کسنا۔

نظم مجموعی طور سے کوئی تاثر نہیں چھوڑتی ہاں چند جھلکیاں چنگاریوں کی طرح فضا میں چمک کر رہ جاتی ہیں۔

یسریٰ نظم گناہ پہلی بار پڑھنے میں ان دونوں نظموں سے مختلف معلوم ہوگی لیکن اگر دوبارہ پڑھا جائے تو اس کے پیچ و خم آسانی سے کھلتے چلے جائیں گے اس نظم کو سمجھنے کے لئے سانپ، چیل اور انجیر کی علامتوں کو جاننا ضروری ہے سانپ جنسی خواہش کی علامت ہے، چیل خطرے کی اور انجیر گناہ کی علامتیں ہیں۔ اس مختصر نظم میں "پہلے گناہ کی داستان کو دہرایا گیا ہے اور پہلے اور آخری بند کے ذریعے ذاتی رنگ دیکر تازگی پیدا کی گئی ہے یہ مشہور "کہانی ہے کہ شیطان سانپ بن کر جنت میں آیا تھا اور انجیر شجرِ ممنوع ہے جسکا کھانا گناہ تھا۔ اور اس کے کھانے کی وجہ سے ہی آدم و حوا دنیا میں بھیجے گئے یعنی دنیا آباد ہوئی۔ شاعر نے اس نظم میں یہی "کہانی" اپنے ذاتی تجربے "کے طور پر دہرائی ہے جنسی اختلاط کے "راز" کو افشا کیا ہے یہ شاید وہی "راز" ہے جو ہوا پردوں سے کہہ رہی تھی (پہلی نظم انتظار سے پہلے)

اس نظم کا پہلا بند ؎

میری ہتھیلی کی ایک ریکھا
بن گئی سانپ انگڑائی لے کر
میں نے اس کو لرز کر دیکھا

اس "پرانی کہانی" کا اچھا آغاز ہے اور پھر ترتیب سے گزر کر جب "گناہ" سرزد ہو جاتا ہے تو آخری بند اس کو نئے معنی دیتا ہے ؎

چیل نہ جھپٹی میرے سر سے

ہو گئی تو گریباں لٹ کر

ایک اُڑان میں نیلمبر سے

اور اسی طرح یہ "گناہ، جنسی لذّت اور تخلیق" کا موجب بن جاتا ہے۔ پانچویں بند کے دو مصرعے۔

میری ہتھیلی کی اک ریکھا

بن کر سانپ میرے سر پہ یوں

بظاہر غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں اس لئے کہ پہلے اور دوسرے بند میں بھی ریکھا سانپ بنی تھی اور اس بات کو نئے طریقے سے دہرانا چاہیے تھا اس بند کا تیسرا مصرع۔ ع بیٹی تو میں نے ہنس کر دیکھا ــــ سے معنی ہی بدل جاتے ہیں۔ اور اب خوف کا سوال ہی نہیں رہتا۔

یہ نظم زبان و بیان کے لحاظ سے صاف ہے لیکن شعریت کی شدید کمی نے اس کو تاثر سے محروم رکھا ہے اسی لئے یہ "پرانی کہانی" کو دہرا جاتی ہے لیکن نہ تو "گناہ کی عظمت" معلوم ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی سرشت۔ اگر کوئی نظم کسی خیال کو صرف بیان کر دینا کافی سمجھے تو کامیاب نظم اس معنی میں نہیں ہے کہ شاعری میں بات اور انداز بیان کے ساتھ ساتھ موسیقی امیجری اور شاعرانہ صداقت کا اظہار ہوتا ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اپنی بات تو کہنے پر قادر ہے مگر اس کو اچھا شاعرانہ قالب عطا نہیں کر پاتا ہے۔ کم از کم ان نظموں کو پڑھتے ہوئے مجھے بار بار احساس ہوا ہے کہ ہر نظم میں کسی ایک ایسی شاعرانہ خوبی کی کمی ہے جو نظم کو معمولی درجے سے بلند ہونے نہیں دیتی۔

پہلی نظم انداز بیان کے لحاظ سے تینوں نظموں سے بہتر ہے اور اس کا ہر بند چھوٹی تصویر (SCENE) کی حیثیت رکھتا ہے لیکن مجموعی اثر خاصا ہلکا پڑتا ہے پھر بھی اس کی ابتدا دلکش ہے ؎

کانچ کے گلدان میں کچھ پھول ہیں بادام کے

اک طرف ہلکے گلابی اک طرف اجلے سپید

کھڑکیوں پر دبیز دبے دستک دے کے تھکے

اس نظم کے پانچویں بند کے پہلے مصرع ؎

آبی رنگوں اور ان کے دکھ میں یہ سنگین جنگ

میں "سنگین جنگ" گراں گزرتا ہے اور اس جگہ "کشمکش" "آویزش" قسم کا کوئی لفظ ہوتا تو بہتر ہوتا۔

اسی طرح آخری بند کے دوسرے مصرع ؎

بڑھ رہا ہے موت کی صورت اندھیرے کا سکوت

میں موج کی صورت صحیح نہیں ہے یہاں موجوں ہونا چاہیئے۔ اس لئے کہ شاعر کا مطلب ہے آہستہ آہستہ چیل کی طرح اندھیرے کا سناٹا چھایا جا رہا ہے ـــــ بہرحال یہ بڑی غلطیاں نہیں ہیں۔

مجموعی طور سے ان تینوں نظموں کے شاعر کے بارے میں حتمی طور سے کوئی رائے قائم کرنا اچھا نہیں ہوگا اس لئے کہ ان کو پڑھتے ہوئے ہر لمحہ یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنا لب و لہجہ، اپنی انفرادیت کی تشکیلی دور سے گذر رہا ہے اور منزل بہت دور نہیں ہے جبکہ ہم اس کے ذہن رسا کی کارفرمائیاں دیکھیں گے۔ آخر اچھی شاعری نئی بات اور نئے انداز کے علاوہ انسانی شخصیت کی رازدار بھی تو ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سماجی رشتوں، دلی کیفیات اور ذہنی افکار کے گہرے تعلق کی ترجمانی بھی تو کرتی ہے ان نظموں میں سماجی عناصر کی شدید کمی ہے کیا پتہ کہ شاعر نے اور نظمیں کہی ہوں جو صرف سماجی موضوعات ہی پر ہوں اسی لئے ان نظموں کے پیش نظر کوئی "آخری" (ویوں بھی ادب میں آخری رائے کوئی نہیں ہوتی) رائے نہیں دی جا سکتی ہے سوائے اس کے کہ شاعر انداز بیان کے تجربے کر رہا ہے اور اس کو کامیابی کی بشارت دی جائے ـــ اس لئے کہ اعلیٰ شاعری کی منزلیں نہیں ہوتیں مراحل ہوتے ہیں اور ہر اچھے شاعر کے سامنے نئے مراحل آتے رہتے ہیں اور اسے ان سے گذرنا پڑتا ہے تاکہ اس کی اپنی انفرادیت کے رنگا رنگ پھول کھلتے رہیں اور ان کی مہک اسے مسلسل آگے ہی لے جائے۔

محبوب خزاں

فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں!

سمندر سوکھے جاتے ہیں، دھماکے ہیں پہاڑوں میں
تڑختی ہیں چٹانیں، اڑ رہا ہے کھولتا پانی
ابلتی مچھلیوں کے قافلے، سر پھوڑتے سورج
جزیرے ڈوبتے ہیں — فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں

گھٹا برسے تو جھانکے زرد انکھوا کالی مٹی سے
شفق پھوٹے تو لہرائے سہانی شام کا آنچل
جواں آنکھوں میں جادو کی لکیریں، رات متوالی
ستارے ٹوٹتے ہیں — فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں

محبوب خزاں

دیوداسی

ایک سچا آدمی ـــــ وہ بھی نہیں
مہرباں کبھی جسے
اپنا دل اپنا لہو سب کچھ نچھاور کر دیا، جس کے لئے
آنسوؤں سے پاؤں دھوئے پاؤں سے آنکھیں ملیں
کون سمجھے گا مجھے

ہر طرف دیوار ہے
رنگ وہ باہنوں سے اترا، ڈالیاں مرجھا گئیں
اُن بہاروں کو بہاریں کھا گئیں

خواب ہے، سب خواب ہے
زندگی، میری سہیلی، ساتھ کھیلی۔ بس کر اب
میں تو بالکل تھک گئی اِس ناچ سے
رقص و نغمہ کچھ نہیں

ضرب ہے مضراب ہے۔
پھینک دے یہ پھول اِس کھڑکی سے باہر پھینک دے
پھول اب کس کے لئے؟

دیوتا سچے نہیں۔
دیوتا سچے نہیں، وہ بھی نہیں۔

محبوب خزاں

زندگی ـــــ اک خرامِ بے جہت

علم و فن ـــــ فرصتوں کی چھیڑ چھاڑ

فلسفہ ـــــ اک سوال، سو جواب

نفسیات ـــــ جو کہو سو ٹھیک ہے

لڑکیاں ـــــ چلمنوں کی تیلیاں

دوستی ـــــ باہمی ضرورتیں

دعوتیں ـــــ دعوتوں کی دعوتیں

منزلیں ـــــ راستوں کا اختتام

راستے ـــــ منزلوں کا انتقام

وحید اختر

فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں (۱) — دیو داسی (۲) — ایک نظر (۳)

جدید نظم کو اردو میں برتنے کی کوشش کی تاریخ زیادہ پرانی نہیں — حالی سے اقبال اور جوش تک مشرقی شاعری کی ہی مختلف اصناف کو نظم گوئی کے لئے استعمال کیا گیا۔ عام طور پر اقبال اور جوش کی نظموں میں بھی "نظمیت" کم اور "غزلیت" کے عناصر زیادہ ملتے ہیں۔ بعض ابتدائی کوششوں کو چھوڑ دیا جائے تو جدید نظم کے آرٹ کو اردو میں روشناس ہوئے چند برسوں سے زیادہ نہیں گزرے۔ ایک طرف وہ نظمیں ہیں جن میں مقصدیت پر زیادہ زور دیا گیا اور دوسری طرف صرف جدید نظم کے آرٹ کو برتنے پر زیادہ توجہ کی گئی۔ نظم لکھنے والوں کا دوسرا سلسلہ کسی نہ کسی طرح میراجی اور حلقۂ ارباب ذوق کی نظم کی روایات سے اپنا رشتہ رکھتا ہے۔ نظم لکھنے والوں کے قبیلے میں فیض اور اختر الایمان ایسے شاعر بھی ہیں جنھوں نے دونوں سلسلوں کو ملانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

سنہ ۵۰ء کے بعد سے جو مختصر نظمیں سامنے آ رہی ہیں اُن میں مقصدیت سے دامن چھڑانے کی شعوری کوشش کے ساتھ ساتھ مغرب میں جدید نظم میں جو تجربے ہیئت اور اسلوب کے لحاظ سے کئے گئے ہیں اُن کو اپنانے کا رجحان عام نظر آتا ہے۔ اگر کہنے والے کے پاس کوئی واضح خیال یا واضح جذبہ ہو تو نظم معمہ بنے نہیں پاتی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک تو شاعری میں جذبے کی وضاحت اور ایک نقطے پر اُسکا ارتکاز ہی فکر بن جاتا ہے۔ اکثر صورتوں میں مختصر نظموں میں جذبے کی عدم موجودگی صرف کسی ایک الجھے ہوئے خیال یا تاثر کو پیش کرنے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ محض "خیالات" یا "تاثرات" کی شاعری کے ہمیشہ معمہ بننے کا خطرہ رہتا ہے۔ خاص طور پر آج کے دور میں جبکہ ذہن کے افق پر بہت کم باتیں صاف ہیں۔ اسی لئے وہ پرچھائیاں جو ذہن میں گڈمڈ میں ایک دوسرے سے اور زیادہ الجھ کر رہ جاتی ہیں۔

مجھے یہ تمہید ضرورتاً باندھنی پڑی ہے اس لئے کہ پہلی نظر میں یہ نظمیں اسی قبیل کی معلوم ہوتی ہیں جن میں بات کو نئے انداز میں کہنے کی کوشش ہے مگر وضاحت نہ جذبے کی ہے نہ خیال کی۔ ہو سکتا ہے کہ کچھ لوگ یہ سوچیں کہ "وضاحت" پر اس قدر زور دینے کی کیا ضرورت ہے۔ میرا جواب یہ ہے کہ میں شاعری میں افہام و تفہیم کا

خطابت کا خود بھی قائل نہیں۔ مگر ایک حد تک وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔ اگر کسی فن پارے کو پڑھنے کے بعد اُس کے معنی اس طرح ڈھونڈے جائیں جیسے حاتم طائی کو اپنے سات سوالات کے جوابات کے لیے صعوبتیں اٹھانی پڑی تھیں اور وہ بغیر کسی "پیر مرد" کی مدد کے انھیں حل نہ کر پاتا تھا تو شعر کو معنی پہنانے کی بجائے ایسے سوالات حل کرنا زیادہ دلچسپ مشغلہ ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس کو اس بات کا بڑا غم رہا کہ ہمارے جذبات مصنوعی ہوتے جا رہے ہیں، مغرب کی تقلید کہیں ہماری شاعری کے بڑے حصے کو بھی مصنوعی جذبات کا مصنوعی اظہار نہ بنا ڈالے۔

زیرِ نظر تینوں نظموں میں "تصنع" کا یہ اندیشہ ناک عیب نہیں ہے مگر پہلی نظم " فاصلے بڑھتے ہی جاتے ہیں" اس قدر غیر واضح ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن پر کوئی واضح تاثر نہیں چھوڑتی۔ اگر یہ سمجھ لیا جائے کہ شاعر نے فطرت کی تسخیر کے باوجود انسان اور فطرت کے درمیان بڑھتے ہوئے فاصلے دکھائے ہیں تو شاید یہ تفسیر "بہت دور کی کوڑی" ہوگی۔ پہلا "بند" نسبتاً صاف ہے، اس بند میں جو IMAGES ہیں وہ CONSISTENT ہیں چاروں مصرعے باہم دگر مربوط ہیں۔ سورج کی تپش سے سمندر سوکھے جا رہے ہیں۔ پہاڑوں میں دھماکے ہیں، چٹانیں ٹوٹ رہی ہیں، پانی کھول رہا ہے اور بھاپ بن کر اُڑتا جا رہا ہے، مچھلیوں کے قافلے اس سمندری تنور میں اُبل رہے ہیں — جزیرے ڈوب رہے ہیں — یہاں تک تو جو تصویر ہے اُس کے تمام رنگ ایک دوسرے سے فطری ربط بھی رکھتے ہیں اور منطقی تعلق بھی۔ اب اگر اس بند کا تجزیہ کر کے مطلب نکالا جائے تو صرف ایک مطلب نکل سکتا ہے زندگی دینے اور پانے کی کوشش اس قدر تیز ہو گئی ہے کہ اُس کا اثر الٹا ہو رہا ہے۔ زندگی کا فاصلہ زندہ رہنے کی سعی کرنے والوں سے بڑھتا ہی جا رہا ہے۔ جب تک شاعر کے نام اور پچھلے کام سے تعارف نہ ہو میں اسے وجودیت کی ایک شاعرانہ تشریح نہیں کہہ سکتا۔ لیکن وجود کی محرومیوں اور تلخیوں کی یہ ایک اچھی تصویر ہے۔ دوسرے بند میں مصرعوں کا ربط نہیں۔ IMAGES مربوط ہونے کی بجائے بکھرے بکھرے ہیں اور "جدیدیت" کے اس اظہار میں اردو شاعری کی "روایتوں" کا بھی عکس پڑ رہا ہے۔ پہلے بند کا چوتھا مصرعہ پہلے تین مصرعوں کے بعد خود بخود سامنے آ جاتا ہے مگر دوسرے بند میں چوتھا مصرعہ صرف تیسرے مصرعے سے ایک حد تک تعلق رکھتا ہے پہلے مصرعوں سے اُس کا تعلق بہت دور کا ہے۔ پھر یہ مناسبت بھی صرف اس حد تک ہے کہ "متوالی راتیں میں ستارے ٹوٹتے ہیں" تو فاصلہ بڑھتا جاتا ہے۔ مگر تیسرے مصرعے میں ابتدائی ٹکڑا "جواں آنکھوں میں جادو کی لکیریں" مفہوم کو آگے بڑھانے کی بجائے اور الجھا دیتا ہے۔ اس طرح پہلے بند میں جو خیال واضح تھا دوسرے بند میں "بھول بھلیاں" میں الجھ گیا — اور شاید یہی سبب ہے کہ نظم "نامکمل" معلوم ہوتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کچھ کہتے کہتے رک گیا ہے اور اپنی بات کو اُس نے ادھورا ہی چھوڑ دیا ہے'

دوسری نظم "دیوداسی" تینوں نظموں میں سب سے اچھی ہے — معاشرے میں محبت کی تلاش اور اُس کی بے عملی

کا اچھا جذباتی ردِعمل سامنے آتا ہے۔ اس نظم میں کوئی خیال تو نہیں صرف ایک جذبہ ہے جو اس قدر واضح اور روشن ہے کہ اُس پر فکر کا بھی گمان ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی اور اس لحاظ سے بھی کہ شاعرانہ حیثیت سے اس نظم میں بات مکمل ہے۔ موسیقیت کی ہلکی ہلکی لہریں ہیں جو نظم کی فضا میں بڑا ہی خوشگوار ارتعاش پیدا کر رہی ہیں۔ تصویر صاف ہے اور اُس کا ہر رنگ متناسب، ہر علامت اپنی جگہ ضروری، اس نظم میں تکمیل کا حسن موجود ہے۔ "دیوداسی" جوانی کی علامت ہے اس لئے دوسرے لوازم بھی اُس کی مناسبت سے برتے گئے ہیں۔ ایک ایسی عورت زندگی جس کی سہیلی تھی، جو اُس کے ساتھ کھیلی ہے۔ جب اُس منزل میں قدم رکھتی ہے جہاں محبت کرنے اور کئے جانے کی خواہش فطرتاً بیدار ہوتی ہے تو اُسے محبوب کی تلاش میں انسانوں کے چہرے نقلی نظر آتے ہیں، قبل بلوغت اور آغازِ شباب کے حسین خواب اور IDEAL محبت کا جو واضح تصور دے چکے ہیں وہ پورا ہوتا نظر نہیں آتا "ایک سچا آدمی ــــ وہ بھی نہیں ــــ" اس تلاش میں ناکام ہونے کے بعد پُرانے زمانوں اور پُرانے عقیدوں کی دنیا میں رہنے والی چنچل نار اپنی زندگی کسی دیوتا کے حضور میں تیاگ دیتی تھی۔ اسی میں "جوانی" کے جذبات کو تسکین مل جاتی تھی مگر آج دیوتا بھی سچے نہیں ــــ ہر طرف پتھروں کی گونگی، بہری اور بے حس دیواریں ہیں، پتھر کے قدموں میں پھول چڑھانا پھولوں کا خون ہے ــــ ناچتے ناچتے دیوداسی تھک گئی مگر پتھر کا بت ٹس سے مس نہیں ہوا۔ وہ اپنی سہیلی زندگی سے کہتی ہے ؎

.... بس کہ اب
میں تو بالکل تھک گئی اس ناچ سے
رقص و نغمہ کچھ نہیں
ضرب ہے مضراب ہے
پھینک دے یہ پھول اس کھڑکی سے باہر پھینک دے

اور آخری بات جہاں محرومی مکمل ہو جاتی ہے "دیوتا سچے نہیں۔ وہ بھی نہیں"

اس نظم میں دیوداسی ایک علامت ہے جو محبت کی تلاش کا نام ہے، محبت کے نام پر اپنی زندگی اور جوانی تج دینے کا نام ہے۔ نظم کے خیال کو دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ "ایک سچا آدمی وہ بھی نہیں ــــ" اس کے بعد مصرعے میں اگر وہ یہی بات پھیلا کر واضح کر رہے ہیں؟ لازمی طور پر آخری مصرعے "دیوتا سچے نہیں، وہ بھی نہیں" پہلے مصرعے کی بات کو بہ انداز دگر واضح کر رہا ہے۔ عام معاشرے سے مایوس ہو کر ایک عورت اپنا سب کچھ ایک آدمی کیلئے وقف کر دیتی ہے اور اُس کو دیوتا مان لیتی ہے مگر وہ بھی محبت کا جواب نہیں دیتا ــــ اس طرح جو تصویر بنتی ہے وہ موجودہ سوسائٹی کی بے حسی یا پتھریلے پن کی تصویر ہے، جہاں محبت کے پھول مرجھا جاتے ہیں اور انہیں

اٹھا کر پھینک دیا جاتا ہے اور زندگی کی پہلی جوانی تھک کر اپنا ناچ ختم کر دیتی ہے ـــــ دوسری تفسیر یہ ہوگی
کہ آدمیوں کے میلے میں محبت کی تلاش کرنے کے بعد عورت چند عقیدوں، خوابوں یا IDEALS کے حوالے
زندگی گزارنا چاہتی ہے مگر جوانی کو محض تصورات اور عقیدتوں سے بہلایا نہیں جا سکتا۔ یہ بھی پتھر کے ایسے بُت
ہیں جو جوانی کا خون نچوڑ لیتے ہیں اور اُس کے پیش کئے ہوئے پھولوں کی طرف نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتے۔ پھول
مرجھا جاتے ہیں، عقیدتیں مجروح ہو جاتی ہیں، خواب ٹوٹ جاتے ہیں، جوانی، جس کے لئے خواب ہی سب سے بڑی
دولت ہیں اپنے خوابوں کی شکست کے بعد مایوس و نامراد اپنا رقص، زندگی کی ہم عنانی اور رفاقت ترک
کر دیتی ہے۔ اس طرح بھی جو تصویر بنتی ہے وہ جوانی کے خوابوں کی شکست اور DISILLUSIONMENT
کی تصویر ہے جو موجودہ انسانی معاشرے کی بے حسی اور یا "سنگلاخیت" کا ایک جذباتی مرقع ہے۔

یہ نظم علامتی اور اشاریتی ہونے کے باوجود جان دار، بھرپور، واضح اور مکمل ہے۔

تیسری نظم "ایک نظر" ـــ

پہلے تو مجھے اِن ۹ مصرعوں کو ایک دوسرے کے ساتھ لکھ کر نظم کا عنوان دینے پر ہی اعتراض ہے۔
ہر مصرعہ الگ الگ اپنی جگہ پر ایک نظم ہے جس میں خیال بھی ہے (اگر آپ چاہیں تو جذباتی ردِ عمل کہہ لیجئے)
اور مکمل بات بھی۔ مگر اُن سب کو ایک ساتھ جوڑ دینے کی تاویل اس کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتی کہ مختلف
ASPECTS کے متعلق ODD خیالات یا ردِ عمل کو محض اس لئے ایک ساتھ لکھ دیا گیا ہے کہ ان الگ الگ
ٹکڑوں کو جوڑ کر طنز کے اُس وار کو جو ہلکا ہے بھرپور کرایا جائے۔ اِن مصرعوں میں طنز کا آرٹ ہے موجودہ معاشرے
کے مختلف النوع پہلوؤں پر پھیلی ہوئی نظر ڈال کر بڑے عجیب CYNIC انداز میں رائیں قائم کی گئی ہیں۔ ان
آراء میں طنز کا تیکھا پن بھی ہے اور مبالغہ بھی۔

پہلا مصرعہ ع زندگی ـــ اک خرام بے جہت

پوری زندگی پر اُس کی بے جہتی اور بے مقصدیت پر طنز ہے، اب زندگی کے مختلف شعبے ہیں جہاں علم و فن
"فرصتوں کی چھیڑ چھاڑ" ہزاروں سال قبل کا مقولہ

PHILOSOPHY AND ART ARE MEANT FOR LEISURED CLASS.

فلسفہ ایک سوال کا جواب نہیں بلکہ اُسے اُلجھا کر سوال سے سوال پیدا کرنے کا عمل ہے ـــ نفسیات
میں ہر بات صحیح ہے (بات کچھ بنی نہیں) لڑکیاں چلمنوں کی تتلیاں (چلمن کی روایت اب تک جدید ذہن
کو کیوں گرفت میں لئے ہوئے ہے؟) فیض نے کہا تھا ؎

اُن کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے   کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں

یہ شعر حسین ہوتے ہوئے رومان پرستی کی روایت کا حصہ ہے۔ اضافہ نہیں۔ اسی طرح لڑکیوں کو چلمنوں کی تتلیاں ہی کیوں کہا جائے؟ کوئی اور علامت کیوں نہیں؟!! معاشرے کی کھوکھلی اور جھوٹی اقدار پر طنز بھی دیکھیے

دوستی — باہمی ضرورتیں　　دعوتیں — دعوتوں کی دعوتیں

یہ مصرعے سوسائٹی میں دوستی اور دعوت کے "تجارت" بن جانے پر اچھا طنز ہیں۔ آخری دو مصرعوں کی ترتیب یوں ہونی چاہیے تھی۔

راستے — منزلوں کا انتقام
منزلیں — راستوں کا اختتام

کیوں کہ منزل کا وجود تو راستوں کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔ رہا پہلے مصرعہ میں راستوں کو منزل کا انتقام کہنا۔ وہ یوں حق بجانب کہا جا سکتا ہے کہ راستوں پر چلنا بجائے خود منزلوں کا کوئی تصور رکھنے کے مترادف ہے۔ اس طرح اس مصرعہ میں منزل "منزل کے تصور" کی جگہ استعمال کی گئی ہے۔ ان تمام مصرعوں کو جوڑ کر "ایک نظر" کے عنوان سے نظم کا عنوان تو دیا جا سکتا ہے مگر ہر مصرعہ الگ الگ بھی ایک مکمل وحدت ہے اور نظم کو بحیثیت مجموعی وحدت ہونا چاہیے (کلیم الدین احمد کی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" کسی کے خیال میں "ایک ترچھی نظر" ہے۔ اگر میں اسی بات کو زندگی پر اس ایک نظر کے لیے بھی کہوں تو کیا کوئی ہرج ہے؟)

ان تمام نظموں کا جو واضح اثر ذہن پر پڑتا ہے وہ ہے زندگی سے بے اطمینانی، عقیدوں، تصورات اور اقدار کی طرف سے مایوسی، DISILLUSIONMENT، محبت کے جذبے کی عدم تشفی — تینوں نظمیں مل کر جو تصویر بناتی ہیں وہ آج کے عہد میں نوجوانوں کے ذہنوں کی کیفیت کا بڑی حد تک سچا مرقع ہیں اس طرح یہ شاعری اپنے اندازِ فکر کے لحاظ سے تو بہرحال ہمارے زمانے کی چیز ہے۔ رہا فنی اظہار اور نظم کے آرٹ پر قدرت کا معاملہ تو روا روی میں کوئی فیصلہ کیوں کر دیا جائے! ❖

ساقی فاروقی

ایک نیا موڑ

اب آنسوؤں کی رفاقت کا دور ختم ہوا
وہ انتظار وہ یادوں کے سلسلے بھی نہیں
رگوں میں ناچ رہا ہے اک آتشیں زہراب
تری تلاش فقط جسم کا تقاضا ہے
تری طلب کے جہنم میں جل رہا ہے بدن
لہو پکارتا ہے کیا سنا نہیں تو نے
کہ میں نے روح کی دیوار ہی گرادی ہے

ساقی فاروقی

ناخن کا قرض

میرے اجداد کے پرانے خدا
دل سمجھتا ہے تو نہیں ہے کہیں
اور اگر ہے تو واہمے کی طرح
ایک بے نام و بے حقیقت شے!!
تو نہیں ہے مری بلا سے نہو!
اک اطاعت مگر خمیر میں ہے
سو چکاتا ہوں قرض ناخن کا !!!

ساقی فاروقی

شکست کی آواز

میرے سائے مرے شریکِ سفر
بجھتے تاروں کی چھاؤں میں جب بھی
سانس لیتی ہے رات پچھلے پہر
دل میں ہوتی ہے گردِ نور بہت
رقص کرتے ہیں بے شمار شرر
جسم کے سرد قید خانے میں
کسی غرفے سے جھانکتی ہے سحر

ہونے لگتے ہیں درد محوِ خرام
ٹوٹ جاتے ہیں بند آنکھوں کے
اور آتے ہیں آنسوؤں کے سلام
زخم دروازے کھول دیتے ہیں
جن کی خوشبو سے میری نیند حرام
پیش کرتے ہیں اک عجب منظر
جیسے گلشن میں ہو بہار کی شام

ایک آواز دلِستاں دلدوز!!
اسی محبس میں سر پٹکتی ہے
دل ہی دل میں سلگ رہا ہوں ہنوز
وہی انبوہِ فکر ہائے سخن
وہی بیداریاں الم افروز
میں فلک زاد اپنے اندر سے
ٹوٹتا جا رہا ہوں روز بروز

•

وحید اختر

ایک نیا موڑ[1] ـــ ناخن کا قرض[2] ـــ شکست کی آواز[3]

یہ تینوں نظمیں ہمارے عہد کے ذہنی رویّے اور جذباتی بے اطمینانی کی آئینہ دار ہیں ـــ "ناخن کا قرض" پرانے خدا یعنی پرانے عقائد و اقدار پر ایمان باقی نہ رہنے کی کہانی ہے۔ "ایک نیا موڑ" محبت کے تصورات اور نوجوانوں کی آدرش پسندی کی شکست کا افسانہ ہے ـــ "شکست کی آواز" ماحول کی تمام دلکشیوں کے باوجود جلی دنیا میں روح کے زخموں کی فریاد ہے۔ اس طرح ایک ہی رجحان ان نظموں میں مشترک ہے، بے اطمینانی، شکست خوردگی، مایوسی، ذہنی جذباتی اور روحانی ہزیمت ـــ اور یہی ہمارے زمانے کا المیہ ہے۔

برٹرینڈ رسل نے کسی جگہ لکھا ہے کہ ہمارے عہد کے نوجوان کی سب سے بڑی بیماری "تنہائی" ہے ـــ تنہائی کا یہ احساس یوں تو ان تینوں نظموں میں ملتا ہے مگر خاص طور پر "ایک نیا موڑ" میں یہ احساس زیادہ شدت سے ظاہر ہوا ہے۔ اس احساسِ تنہائی کا سبب محبت کے اُن حسین خوابوں کی طرف سے مایوسی ہے جو ہر شخص ایک خاص عمر پہ پہنچ کر دیکھنا شروع کرتا ہے۔ اس زمانے میں محبت اور محبوب کا تصور دنیا کا سب سے زیادہ مقدس اور اعلیٰ تصور ہوتا ہے۔ کسی چیز پر ایمان رہے نہ رہے مگر محبت کی عظمت اور پاکیزگی پر ایک حد تک ایمان اٹوٹ ہوا کرتا ہے لیکن زندگی کی تلخیاں اور معاشرے کی ناہمواریاں دو جوان روحوں اور جسموں میں جو فاصلے حائل کر دیتی ہیں اور جس طرح محبت کسی اعلیٰ تصور یا عقیدے کا مرکز بننے کی بجائے "جنس بازار" بنا دی جاتی ہے یہ نظم اُسی کا ردِ عمل ہے۔ اب جسم کی بھوک رُوح کی تشنگی پر غالب آچکی ہے

رگوں میں ناچ رہا ہے اک آتشیں سیلاب
تیری تلاش فقط جسم کا تقاضا ہے

اس "منزلِ ہزیمت" پر اُداس پسند دل و دماغ اپنے تصورات کو خیرباد کہہ کر پکار اُٹھنے پر مجبور ہے ـــ

لہو پکارتا ہے کیا سُنا نہیں تو نے
کہ میں نے رُوح کی دیوار ہی گرا دی ہے

رُوح کی دیوار کو گرا دینا محبت کو خیرباد کہہ دینے کے مترادف ہے اب دو جوان جسموں کے درمیان رُوح اور

ذہن کی ہم آہنگی کا رشتہ نہیں صرف جسم کا تقاضا اور لہو کی پکار کا جسمانی اور جنسی تعلق باقی رہ گیا ہے ــــ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ بات "افلاطونی محبت" کی شکست اور صحت مند جسمانی رشتے کی غماز ہے لیکن میں سمجھتا ہوں کہ جب دو جسموں کے درمیان صرف لہو کا رشتہ اور جسم کا تقاضا ہی باقی رہ جائے تو یہ صحت مند محبت نہیں بلکہ وہ جسمانی ناآسودگی ہے جسے فطری مانتے ہوئے بھی اگر روح اور ذہن کی ہم آہنگی سے منقطع کر دیا جائے تو محبت کے خواب ٹوٹ جاتے ہیں اور ان خوابوں کی وجہ سے دو جوان دلوں میں جو پاکیزہ اور برگزیدہ تعلق ہوتا ہے وہ ختم ہو جاتا ہے ــ "ایک نیا موڑ" میرے نزدیک ہزیمت خوردہ محبت کی اُسی سطح کو پیش کرتی ہے جب نامُرادی صرف جسم چاہتی ہے ــــ جذبات و احساسات سے عاری، رُوح اور ذہن کے تقاضوں سے خالی ــــ

ناخن کا قرض ــــ

میں سمجھتا ہوں کہ غالب نے ناخن کا قرض جس موقع پر لکھا تھا اُسے GENERALISE کر کے محاورہ نہیں بنایا جا سکتا۔ پھر بھی اگر ہم اسے محاورے کے طور پر قبول کر لیں تب بھی ناخن کا قرض ان تمام معانی و مطالب کی ترجمانی نہیں کرتا جو اس نظم میں مضمر ہیں ــــ یہ نظم پُرانے عقیدوں پر سے اعتبار اُٹھنے، عقیدوں کے ٹوٹنے اور پھر بھی دل و دماغ کے اُن سے وابستگی باقی رکھنے پر مجبور ہونے کی داستان ہے۔ اس لحاظ سے اگر میں یہ کہوں کہ اس نظم کا رویہ "تشکیک کے رجحان" پر مبنی ہے تو کسی کو خواہ مخواہ چونکنا اور بُرا نہ ماننا چاہیے۔ پُرانے مذہبی یا رُوحانی تصورات (اگر آپ کو کوئی اعتراض نہ ہو تو اخلاقی اقدار کو بھی ان میں شامل سمجھئے) کو دل نہیں مانتا اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر ان کی کوئی حقیقت ہے تو یہی کہ یہ اقدار بے حقیقت ہیں ــــ اس کے بعد وہ مصرع آتا ہے جس سے سرسری نظر میں یہ گمان ہوتا ہے کہ ان اقدار کی طرف شاعر کا رویہ INDIFFERENCE کا رویہ ہے۔ مگر آپ ان تین مصرعوں کی ایک ساتھ پڑھ لیجئے ؎

تو نہیں ہے میری بلا سے نہ ہو
اک اطاعت مگر ضمیر میں ہے
سو چکاتا ہوں قرض ناخن کا

ان تینوں مصرعوں سے جو چیز ظاہر ہوتی ہے وہ بظاہر INDIFFERENCE معلوم ہو تو ہو مگر اصل میں یہ ایک طرح کا جبر ہے، آپ اسے سماجی جبر کہئے یا ذہنی اور روحانی جبر۔ اخلاقی جبر کہئے یا مذہبی۔ بہرحال شاعر اپنے دل کی گہرائیوں سے کچھ اقدار و تصورات کی حقیقت کو نہ مانتے ہوئے یا کم سے کم اُن پر شک کرتے ہوئے بھی اُن سے اپنا دامن چھڑا نہیں سکتا اس لئے کہ وہ جس ماحول میں پیدا ہوا ہے۔ جہاں اُس کی تربیت ہوتی ہے وہاں ان عقیدوں کو ایمان کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے اس لئے وہ خاص سماجی جبر کے تحت اس بات پر مجبور

ہے کہ ان عقیدوں کے لئے اپنے جذبات اور تصورات کا خون کر رہا ہے۔ اس سماجی جبر کا چھپا ہوا تصور مجھے اس مصرع میں ملتا ہے ؎

اک اطاعت مگر ضمیر میں ہے

اس طرح اس نظم کا واحد متکلم دراصل جمع متکلم ہے یعنی احساس اور ذہن رکھنے والے عام انسانوں کی اکثریت جو پرانے اقدار کو مردہ سمجھتے ہوئے بھی اُن کی لاشوں کو اپنے کاندھے پر اُٹھائے پھر رہے ہیں ان لاشوں کو وہ اس لئے نہیں پھینک سکتے کہ ان کی تعلیم و تربیت انھیں ایسا کرنے سے روکتی ہے۔

اس پوری تشریح کی ضرورت اس لئے نہیں آئی کہ اگر کوئی "خدا" کے لفظ ہی کو لیکر اس نظم سے صرف کفر کے معنی نکالنا چاہے تو ایسا کرنا نظم کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ اردو شاعری کی نئی روایت میں خداؤں یا دیوتاؤں کو اُن کے عام مروّج معنوں میں استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ یہ الفاظ کچھ پرانے عقیدوں یا جابرانہ طاقتوں کی علامت بن گئے ہیں۔

آج سے ایک صدی قبل غالب نے کہا تھا ؎

نے گُل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اس شعر کے قالب میں جو دل دھڑک رہا ہے وہ غالب کے عہد کا دل ہے — غالب اپنے آپ کو اپنے زوال آمادہ ماحول کے مطابق نہ ڈھال سکے انھوں نے اس زوال آمادگی کے خلاف ذہنی بغاوت کی اور یہی اُن کی "انفرادی شکست کی آواز" بنی۔ اسی آواز نے انھیں فکر اور جذبے کی تہہ داریوں کا رازداں بنایا۔ آج ہم اُن کی عظمت کو اسی لئے مانتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ذہن کے ساتھ انصاف کیا۔ وہ ٹوٹ گئے مگر پرانے سانچوں میں ڈھلنا گوارا نہیں کیا — اس وقت سے آج تک تقریباً سو سال ہو گئے ہر حساس انسان ہر بیدار دماغ کے لئے یہ "شکست" مقدر بن گئی ہے۔ اقبال کی وہ تمام کاوش جو انھوں نے "آتش رفتہ کے سراغ" کیلئے کی اپنے ماحول میں نہ ڈھل سکنے کا نتیجہ ہے۔ اُن سے پہلے حالی لاکھ کہیں ؏ چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ مگر اُن کی پوری قومی شاعری پر جو ماتمی فضا اور افسردگی طاری ہے وہ بھی "شکست کی آواز" ہی ہے — اور تو اور میں یگانہ کی خود پرستی کو بھی خود شکنی اور اپنی انفرادیت کی لاش پر نوحہ خوانی و سینہ زنی ہی سے تعبیر کرنے پر مجبور ہوں۔ درمیانی عرصے میں کچھ دن کے لئے جو "رجائیت" کی فضا پیدا کی گئی تھی وہ اپنی ساری کوششوں کے باوجود اس احساس شکست کی بازگشت سے محفوظ نہ رہ سکی اور اب ہمارے زمانے میں تو اکثر نوجوان "شکست کی آواز"

بنے ہوئے ہیں۔ جس طرح محبت کے خواب ٹوٹتے ہیں، محبوب کا اعلیٰ تصور سماجی ناہمواری کے پیروں تلے پامال ہو کر رہ سکتا ہے۔ جس طرح پرانے عقیدوں اور نام نہاد اعلیٰ اقدار کا کھوکھلا پن ظاہر ہوتا ہے، اُس کا لازمی تقاضا ہے کہ "ایک نیا موڑ" اور "ناخن کا قرض" لکھنے والا اپنی "شکست کی آواز" بھی لکھے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لئے جن راستوں سے گزرنا پڑتا ہے وہ راستے ہیں روحانی اور ذہنی تشنگی، خوابوں کا قتل، محبت کی لاش، عقیدوں کی شکست اور ان تمام قتل گاہوں سے گزرتے ہوئے رفیق سفر سوائے اپنے سائے کے اور کوئی نہیں ہوتا یعنی اس روحِ ناآسودہ کے سفر میں "تنہائی" ہی مقدر ہوتی ہے۔ "شکست کی آواز" کا پہلا مصرعہ

(ع میرے سائے، میرے شریک سفر)

اس بات کا غماز ہے کہ رفیق سفر کوئی نہیں، صرف ازلی اور ابدی تنہائی ہے۔ اور اس سفر کا انجام ہے

بن فلک زاد اپنے اندر سے ٹوٹتا جا رہا ہوں روز بروز

درمیان کے مصرعے اور بند نظم کے خیال اور تصور کو بہت زیادہ مدد نہیں دیتے بعض مصرعے کمزور ہیں اور دوسرا بند تو پورا کا پورا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اس لئے کہ اگر یہ بند نہ ہو تب بھی نظم کی وحدت پر کوئی اثر نہیں پڑتا نہ ہی خیال کے تسلسل میں کوئی رخنہ پڑتا ہے۔ ایک مختصر سی نظم میں اگر ایک تہائی حصہ پر یہ گمان گزرے کہ اس کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا تو یہ ایک معنی میں نظم کی ناکامی ہے — لیکن میں اس بنا پر اس نظم کو ناکام بھی نہیں کہہ سکتا اس لئے کہ ابھی ہمارے شاعروں میں سے گنتی کے دو چار ہی ایسے ہیں جنھیں نظم کے فن پر اتنی قدرت ہو کہ وہ رطب و یابس سے دامن چھڑا کر اس طرح نظم کی رفاقت کا سفر طے کریں کہ ہر قدم جچا تلا اور لازمی ہو۔ دوسرے بند کے یہ ٹکڑے دیکھئے

ہونے لگتے ہیں در دِ محوِ خرام — آتے ہیں آنسوؤں کے سلام — زخم دروازے کھول دیتے ہیں —

میں سمجھتا ہوں کہ جدید نظم گوئی کی روایت میں اس طرح کے الفاظ اور دور از کار تشبیہوں کا سہارا لینے کی بدعت کافی عام ہو چکی ہے جس کا آغاز تو فیض سے ہوتا ہے۔ اور خود فیض کی حد تک اس خامی کو اُن کے اسلوب کا جبر سمجھ کر نظر انداز بھی کیا جا سکتا ہے۔ مگر بعد کے شاعروں کو جو اپنے احساسات و افکار کی حد تک انفرادیت کے آثار اپنی شاعری میں رکھتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کے چکر میں اور خوبصورت IMAGERIES کے پیچھے اپنے خیال کے تسلسل اور جذبے کی شدت کو مجروح کرنے کی اجازت نہیں دینی چاہئے۔ اس بند سے قطع نظر کر لی جائے تو پہلا اور تیسرا بند مل کر زیادہ واضح اور بھرپور اثر چھوڑ سکتے ہیں۔ اور ان دو بندوں ہی میں پوری بات واضح ہو جاتی ہے —

ان دو بندوں کی روشنی میں نظم کامیاب ہے کیونکہ نظم کا خیال اپنی پوری شدت کے ساتھ دل و دماغ پر اثر کرتا ہے۔ پہلا بند تنہائی کے شدید احساس کا غماز ہے اور دوسرا بند اس تنہائی کے محبس میں سر پٹکنے

والی رُوح کی شکست کا آئینہ دار ——

ان تین نظموں کے متعلق ایک بات اور لکھ دوں —— یہ نظمیں آج کی پیداوار ہیں اس لئے کہ یہ آج کے ذہنی رویّے، روحانی تشنگی اور جسمانی ناآسودگی کی آواز ہیں —— اور پھر بڑی حد تک نظمیں فنی لحاظ سے بھی مکمل ہیں۔ میں نے ان کا تجزیہ کردیا اور تیسری نظم کی فنی کوتاہی پر تبصرہ بھی کیا۔ ہوسکتا ہے کہ "نقادانِ فن" ان نظموں کے بنیادی خیال اور رجحان ہی پر تنقید کرنے بیٹھ جائیں لیکن شاعری پر اس طرح کی خالص "نظریاتی تنقید" کرنا اس بات کی علامت ہے کہ ناقد کو شعر کی ترجمانی سے کوئی دلچسپی ہی نہیں اور وہ صرف چند لباسوں کو ہر جسم پر موزوں کرنے کی کوشش کرتا ہے —— میں نظموں کے ساتھ انصاف کرتے ہیں شاید اس لئے کامیاب ہوا ہوں کہ میں نے ریڈی میڈ تنقیدی اصولوں اور نظریات کو ان نظموں کے قالب پر منڈھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ان کی رُوح اور مزاج کا تجزیہ کیا ہے اور میرے خیال میں یہی رُوح اور یہی مزاج آج ہماری شاعری کی آواز بنی ہوئی ہیں۔ ایسا کیوں ہے اس کا تجزیہ ناقدانِ کرام کریں!! ٭

محمد علوی

خواب کا جزیرہ

آخرش، آخر شب، بھری آنکھ میں
نیند کی کشتیاں بادباں کھول کر
دھیرے دھیرے چلیں!
دُور افق کے کنارے سے چمٹا ہوا
خواب کا اک جزیرہ اُبھرنے لگا!
سیپیاں — ریت — پتھر، چمکنے لگے
سُرخ پھولوں کی بو
رس بھرے میٹھے میٹھے پھلوں کا فسوں
دل کی پہنائیوں میں اُترنے لگا!
شوخ رنگوں کے طائر چہکنے لگے
سبز پیڑوں پہ بیٹھی ہوئیں
نیم عریاں حسیں اپسرائیں
بلانے لگیں، مسکرانے لگیں
یک بیک
جھاڑیوں سے ادھر
اک پرندہ اڑا
ایک انڈا گرا

اک دھماکا ہوا
کشتیاں
ننھی ننھی، لرزتی ہوئیں
نیند کی کشتیاں
غرق ہونے لگیں۔
نیلے پانی کی گہرائیوں میں اترنے لگیں!
کھل گئی آنکھ،
دیکھا تو کمرہ مرا
روشنی سے بھرا تھا!
اور دل ٹوٹتا، ڈوبتا جا رہا تھا!!

●

محمد علوی

کاگا

جا رے کاگا تو جھوٹا ہے
تُو نے میرا سُکھ لوٹا ہے

کل بھی کاگا تُو بولا تھا!
لیکن کل بھی کون آیا تھا!

اک کالی دھوبن آئی تھی
اک کانا مہتر آیا تھا
آفس کا بوڑھا چپراسی
ابا کی چٹھی لایا تھا

اونچی ڈیوڑھی والی بیگم
اماں سے ملنے آئی تھیں
کل شاید خالہ شبراتن
شادی کا نیوتا لائی تھیں

لیکن کاگا وہ کب آیا!
جس نے من کا چین گنوایا
اُڑجا کاگا جا رے کاگا
جا اب دُوجے دوارے کاگا
جا رے کاگا تُو جھوٹا ہے!

●

محمد علوی

ابوالہول

ہوا کی ہر اک موج کہتی ہے مجھ سے
"مجھے اپنی آواز دے دو"
مجھے اپنے سب راز دے دو"
مگر میں یونہی
دم بخود، چپ کھڑا ہوں!
ہوا کی ہر اک موج آتی رہے گی!
ہوا کی ہر اک موج جاتی رہے گی!
مگر تا ابد
اپنے دامن کو خالی ہی پاتی رہے گی!!

●

محمد علوی

تنہائی

کچھ دنوں سے اک چڑیا
چُپ اداس گُم سم سی!
شام ہوتے آتی ہے!
گھر میں ایک فوٹو پر—
آ کے بیٹھ جاتی ہے!

(اُس سمے گھڑی میری)
(ٹھیک چھ بجاتی ہے)

کچھ ہی دیر میں چڑیا
شام کے دھندلکے میں
ڈوب ڈوب جاتی ہے!
اور گھر کا دروازہ
رات کھٹکھٹاتی ہے!

•

شہریار

خواب کا جزیرہ (۱) — کاگا (۲) — ابوالہول (۳)

تنقید و تجزیہ کا یہ طریقہ کہ شاعر کا نام پردہ خفا میں رکھ کر اس کی تخلیق پر مختلف افراد کسی ایک فرد کے تاثرات اور رائے معلوم کی جائیں اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ اچھا اس لئے کہ اس طرح جو رائیں یا تاثرات مرتب کئے جاتے ہیں وہ جانبداری اور تعصب کے ساتھ ساتھ "نام" کی مرعوبیت سے بھی پاک ہوتے ہیں اور برا اس لئے کہ اس تنقید و تجزیے کے وقت شاعر یا ادیب کی کوئی ایک یا چند چیزیں پیش نظر ہوتی ہیں جو شاعر یا ادیب کی شخصیت اور تجربات کے کسی ایک پہلو، کسی ایک تجربے یا چند تجربات کی نمائندگی کرتی ہیں اور شاعر کی شخصیت (جس حد تک بھی یہ شخصیت بنی ہو) آنکھوں سے اوجھل رہتی ہے جسکے بغیر نہ تو کسی تخلیق کی صحیح معنویت واضح کی جاسکتی ہے اور نہ ہی مکمل تجزیہ۔ مثال کے طور پر فیض کی نظمیں یا غزلیں لے لیجئے۔ اگر ان میں سے چند چیزیں کسی ایسے شخص کے پاس بھیجی جائیں جو فیض سے قطعاً ناواقف ہو (اس طرح کے تجزیہ میں رائے دینے والا شاعر یا ادیب کے تقریباً ناواقف ہوتا ہے) اور اس سے ان پر رائے دینے اور ان کے معنی و مفہوم متعین کرنے کو کہا جائے تو وہ ان چیزوں کے وہی معنی و مفہوم متعین و مرتب کرے گا جو وہ سمجھتا ہے وہ نہیں جو شاعر کے پیش نظر تھے کیونکہ اس کو کیا معلوم کہ حرم، شیخ، سحر، تاریکی، قفس کی علامتیں کن حالات میں استعمال کی گئی ہیں اور ان کے استعمال کرنے والا کون ہے۔ وہ استعاروں کی رمزیت اور علامتوں کی معنویت اپنی صلاحیت کے مطابق سمجھے اور سمجھائے گا۔ اس طرح کی تنقید میں لکھنے یا کہنے والے سے زیادہ تنقید و تجزیہ کرنیوالے کو آزمائش سے گزرنا پڑتا ہے یعنی قاری، نقاد یا مخاطب میں قبول کرنے، مسرت حاصل کرنے اور سمجھنے کی صلاحیت کتنی اور کیسی ہے۔

اس تمہید کی ضرورت اس لئے پڑی کہ اگر کہیں مجھ سے ان نظموں ("خواب کا جزیرہ" "کاگا" "تنہائی" اور "ابوالہول") کا تجزیہ کرنے میں لغزش یا چوک ہو جائے تو پڑھنے والے خصوصاً نامعلوم شاعر مجھے معذور سمجھ کر معاف کر دیں۔

خواب کا جزیرہ

اس نظم میں شاعر نے عارضی لمحے سے حاصل ہونے والی مسرت اور اس کے ضائع ہو جانے سے پیدا ہونیوالے غم و افسردگی کو پیش کیا ہے نظم کی ابتدا

"آخر شب" سے شروع کر کے اس بات کو ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ عارضی تھی جس میں شاعر اس خواب کے جزیرے میں
پہنچ جاتا ہے جو اس کے آئیڈیل کی تخلیق ہے بڑی تلاش اور جستجو کے بعد ملا ہے۔ اس خواب کے جزیرے میں
اسے حسن و رنگ کی وہ تمام رعنائیاں اور جلوہ سامانیاں نظر آتی ہیں جن کیلئے وہ حقیقی اور مادی دنیا میں ترس گیا
تھا۔ اور جن کی تلاش و جستجو نے اُسے حقیقتوں کی دنیا سے فرار حاصل کرنے اور خوابوں کی دنیا میں پناہ لینے پر مجبور
کر دیا۔ لیکن خواب کی دنیا میں بھی شاعر کے ذہن سے حقیقی دُنیا کا خیال محو نہیں ہوتا اور ایک طرح کی کشمکش جاری رہتی
ہے اور شاعر کو یہ خواب کی دنیا ایک "جزیرہ" نظر آتی ہے جس میں اسنے وقتی طور پر پناہ حاصل کرلی ہے لیکن
جو اس کے نزدیک ایک فریب سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کی یہ AWARENESS اس کو پھر حقیقت
سے دوچار کرتی ہے۔ اس عارضی مسرت کے بعد جب وہ دوبارہ اس دنیا میں جو اس کے نزدیک اصل
حقیقت ہے واپس آتا ہے تو اس کا دم گھٹنے لگتا ہے اور دل ڈوبنے لگتا ہے۔ اس موضوع پر لکھتے ہوئے شاعر
کے جذباتی ہوجانے اور بہک جانے کے بڑے امکانات تھے لیکن شاعر ان سے اپنا دامن بچانے میں کامیاب
رہا ہے اور بڑی فنکاری سے SUGGESTIVE انداز میں اپنی بات کہہ گیا ہے۔ نظم میں جو GAPS قصداً
چھوڑے ہیں ان کو باشعور قاری بآسانی پُر کرسکتا ہے۔

کاگا

اس نظم کا موضوع کوئی ایسا نیا نہیں ہے۔ سیدھی سادی بات کو صاف ستھرے انداز میں کہہ دیا گیا ہے۔
بات کچھ بھی کچھ نہیں بنی۔ شاعر اس نظم میں "حال" کا تعین ماضی سے کرتا ہے۔ وہ "کاگا" کو دیکھ کر
اپنی کل کی کیفیت اور بے چینی کو یاد کرتا ہے اور اس کا ذمہ دار "کاگا" کو ٹھہراتا ہے جس کا بولنا کسی کی آمد کا پیش خیمہ
ہوتا ہے لیکن جس کے بولنے کے باوجود وہ نہیں آیا جس کا اسے انتظار تھا اور جو آئے وہ وہی تھے جو روز آتے
ہیں اور جن سے اُسے کوئی دلچسپی نہیں ہے کیونکہ وہ خالص کاروباری اور دنیادار ہیں "کالی دھوبن" "کانا مہتہ"
"بوڑھا چپراسی" "ڈیوڑھی والی بیگم" "خالہ خیراتن" کی آمد سے شاعر کو شاک پہنچتا ہے اور وہ اس شاک کو نظم
میں بھی منتقل کرنا چاہتا لیکن ان کے ذکر سے نظم میں سنجیدہ شاک کے بجائے مزاحیہ فضا پیدا ہوجاتی ہے۔
نظم کے چودھویں مصرع "جس نے من کا چین گنوایا" میں گنوایا کا استعمال غلط ہے۔ کوئی شے خود گنوائی جاتی
ہے کوئی دوسرا اس کو نہیں گنواتا۔ یہ مصرع اگر یوں ہوتا کہ

جس کی خاطر چین گنوایا

تو بات واضح ہوجاتی کیونکہ شاعر یہی کہنا چاہتا ہے کہ جسنے میرا چین چھین لیا یا جس کے لیے میں نے چین گنوایا۔

تنہائی

تنہائی کا موضوع یہ ہے کہ ہر روز شام کو چھ بجے اجس سے اس کی کوئی پرانی یاد یا کسی کے
آنے کی اُمید وابستہ ہے ایک چڑیا جس کو امید کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے ایک

فوٹو پر جس کو شاعر نے ایک ایسے انسان کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے جو اپنی مسلسل محرومیوں اور ناکامیوں کی وجہ سے محسوس کرنے کی صلاحیت کھو چکا ہے اور اب صرف ایک فوٹو کی طرح ہے) بیٹھ جاتی ہے یعنی ہر روز شام کو چھ بجے اس کے دل میں ایک امید کی کرن نمودار ہوتی ہے لیکن یا تو آنے والے سے مایوسی پیدا ہو جانے کی وجہ سے یا احساسِ ناکامی کے غالب آجانے کے سبب سے وہ تیرگی میں گم ہو جاتی ہے۔ اور شاعر کی تنہائی پھر اسی طرح اُسے ستانے لگتی ہے۔ موضوع کے اعتبار سے نظم میں ایک تازگی ہے لیکن اس کو HANDLE کرنے اور تاثر کو بھرپور بنانے کے لیے جس رمزیت اور ایمائیت کی ضرورت تھی اس کی طرف شاعر نے توجہ نہیں کی۔

ابوالہول یہ نظم شاعر کی دوسری نظموں سے مختلف ہے۔ اس کی علامتیں "ابوالہول" اور "ہوا کی موج" اپنے اندر معنویت رکھنے کے باوجود خیال یا موضوع کے ابلاغ میں بڑی رکاوٹ بن جاتی ہیں "ابوالہول" کی عجیب و غریب ساخت اور پراسراریت سے یونانی روایتوں کے مطابق جو کہانی MYTH منسوب ہے اس سے بھی اس نظم پر کوئی روشنی نہیں پڑتی اور کوئی تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ مختصر نظموں میں علامتوں کے استعمال میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے کیونکہ اختصار کی وجہ سے نظم میں وہ فضا بھی نہیں بن پاتی جس کی وجہ سے عام طور سے طویل نظم میں علامتوں کے دور از کار، مبہم یا شخصی ہونے کے باوجود ایک تاثر اور ایک کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس کے سہارے قاری بڑی حد تک موضوع کے قریب پہنچ جاتا ہے۔

ان چار نظموں کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اس شاعر میں نئی بات کہنے اور نئے تجربے کرنے کی امنگ ہے اس کے یہاں سادگی سے کبھی کبھی سپاٹ پن پیدا ہو جاتا ہے لیکن اس کی اس سادگی سے بڑی امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہیں کیونکہ اسنے عام روش سے ہٹ کر بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے یہاں بنے بنائے ادبی اظہار کو اپنانے کے بجائے خود اپنے اظہار کی جستجو ہے۔ ان چار نظموں میں "خواب کا جزیرہ" اپنے TREATMENT اور موضوع کے اعتبار سے زیادہ خوبصورت اور تاثر کے اعتبار سے بھرپور ہے۔

محمود ایاز

ایک تصویر

چاندنی سطحِ سمندر پہ رواں،
ریگ پہ آسودہ ہے۔
ساحلِ بحر کے سناٹے میں،
دور افتادہ جزیروں میں اسیر،
بین کرتی ہوئی موجوں کی صدا آتی ہے۔
ایک جانی ہوئی، بھولی ہوئی، کھوئی ہوئی آواز کی لہر
ساحلِ بحر سے ٹکراتی ہے۔
ایک دیکھے ہوئے، بھولے ہوئے، کھوئے ہوئے چہرے کی شبیہ
سینۂ بحر پہ سوئے ہوئے مہتاب میں ڈھل جاتی ہے
سیم گوں لہروں پہ ہنستے ہوئے مہتاب کا زرّیں پیکر
چند بپھری ہوئی موجوں میں بکھر جاتا ہے۔

کس کا چہرہ،
کس کی آواز ہے،
سب دل کو خبر ہے لیکن
تم بھی دیکھو تو نہ پہچان سکو گی اس کو
اب یہ تصویر مرے خون سے آلودہ ہے۔

چاندنی سطحِ سمندر پہ رواں،
ریگ پہ آسودہ ہے۔

محمود ایاز

مشتِ خاک

شعلہ رو امواج کی آغوش میں
ڈوبتے سورج کا چہرہ چھپ گیا۔
دیر تک سرخ و سیہ شعلے
افق کی دوریوں میں جھانکتے چھپتے ہوئے،
رات کے بڑھتے اندھیرے کی سکوں پرور ردا میں منہ چھپا کر سو گئے۔

رات کے جنگل میں جلتی مشعلیں تھامے ہوئے،
راہرو چلنے لگے۔
اجنبی یادوں کی خوشبو میں بسے
ٹھنڈی ہوا کے نرم رو جھونکے چلے
زرد رُو مہتاب اڑتے بادلوں سے جھانکتا چھپتا ہوا
صف بہ صف بڑھتی ہوئی موجوں کے آئینے میں صد پارہ ہوا۔

یہ مناظر،

میری عمر یک نفس سے بے خبر،
وقت کی وسعت میں سرگرم سفر
اور میں اس ریت کی آغوش میں کھویا ہوا۔

سوچتا ہوں،
کون سے سورج کا عکس
کون سے مہتاب کا پرتو
مری شام و سحر میں زندہ ہے
میری مشتِ خاک میں تابندہ ہے !!

محمود ایاز

اے جوئے آب!!

تمام عمر کے سود و زیاں کا بار لئے
ہر انقلابِ زمانہ سے منہ چھپائے ہوئے
حیات و مرگ کی سرحد پہ نیم خوابیدہ
میں منتظر تھا،
مسرت کی ایک دھندلی کرن
زماں، مکاں سے پرے،
اجنبی جزیروں سے
دمِ سحر مجھے خوابوں میں ڈھونڈنے آئے
فشارِ وقت کی سرحد سے دور لے جائے۔

کھلی جو آنکھ طلوعِ سحر نے ہنس کے کہا
حصارِ وقت سے آگے کوئی مقام نہیں
سمجھ سکو،
تو زمان و مکاں کی قید نہیں
سمجھ سکو،
تو یہی ذاتِ بیکراں بھی ہے۔

باقر مہدی

ایک تصویر[۱] — مشتِ خاک[۲] — اے جوئے آب[۳]

میں آزاد نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے چند نکات کو پیش نظر رکھتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ شاعر نے بحر اور قافیہ کی آزادی کے بعد شعریت کی "قید" روا رکھی ہے یا نہیں۔ دوسرے یہ کہ جس خیال، جذبہ یا امیج (IMAGE) کو پیش کیا گیا ہے اس میں تازگی ہے یا نہیں یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ کوئی نیا موضوع ہو لیکن اتنا ضرور ہونا چاہیے کہ اس پر شاعر کے ذاتی تجربہ، تخییل اور فکر کی مہر ہو۔ اس کے ساتھ اگر مصرعوں کی تراش و خراش میں الفاظ و معنی کے ربط کا خیال رکھا گیا ہے تو یہ ایک اور خوبی ہوئی غنائیت کا فقدان ڈرامائیت سے بڑی حد تک پورا ہو جاتا ہے یہ بات نظم کے مختلف اصناف میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ شاعر اپنی بات، خیال یا تجربہ کے اظہار پر پوری قدرت رکھتا ہے اور پرانے الفاظ سے نئے معنی پیدا کرنے کی "قوت" رکھتا ہے —— یہی نہیں بلکہ جیسا کہ راشد نے آج سے بیس سال پہلے "ماورا" کے دیباچہ میں لکھا تھا کہ

"اگر ان نظموں میں آپ کو کسی تخلیقی جوہر کی معمولی سی چمک، کسی قوت کا ادنیٰ سا شائبہ کسی نئے احساس کی ہلکی سی جنبش نہ ملے تو انہیں قطعی رد کر دیجئے کیوں کہ اجتہاد کا جواز صرف یہ نہیں کہ اس سے کسی حد تک قدیم اصولوں کی تخریب عمل میں آئی بلکہ یہ کہ آیا تعمیرِ ادب اس میں کسی نئی شے کی طرح نمودار ہوتا ہے یا نہیں، اگر یہ نہ ہو تو اجتہاد بیکار ہے اجتہاد کا جواز صرف وہ خیالات و افکار ہی پیش کرتے ہیں جن کی خاطر نیا راستہ اختیار کیا گیا ہو" (سنہ ۱۹۴۱ء)

آج یہ بات بیشتر آزاد نظم لکھنے والوں کو معلوم ہے لیکن اس کے باوجود راشد کی "ماورا" کے بعد آزاد نظموں کا جو "سیلاب" آیا تھا وہ بھی ادب کے طالب علموں کو یاد ہے اور اس کے بعد وہی خاموشی، اور اتنی خاموشی کی انتظار حسین نے مذاق ہی مذاق میں یہ کہہ دیا کہ راشد آزاد نظم کی یادگار بن کر

رہ گئے ہیں۔ اس لئے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آج جب آزاد نظم دوبارہ نیند سے جاگ رہی ہے تو اختر کا شعری معیار یاد دلایا جائے تاکہ سہل نگاری اور "بے معنی اجتہاد" پر پہلے ہی پابندی لگ جائے۔

اس وقت میرے پیشِ نظر تین آزاد نظمیں ہیں جن کے شاعر کا نام جاننا یا نہ جاننا اتنا ضروری نہیں ہے اس لئے کہ آزاد نظم میں اپنا لب و لہجہ، اندازِ بیان اور طرزِ فکر راشد اور میراجی کے بعد شاید سردار جعفری کے یہاں نظر آتی ہے اس لئے میں ان نظموں کو اسی معیار سے جانچنے کی کوشش کروں گا جس کا تمہید میں ذکر کیا گیا ہے۔

پہلی نظم "ایک تصویر" کو پڑھنے کے بعد مجھے غالب کا شعر یاد آ گیا تھا۔

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

گو کہ بظاہر اس "شعر" اور "ایک تصویر" نظم سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا لیکن دونوں کے تاثرات میں مماثلت ضرور ہے۔ "ایک تصویر" میں شاعر نے پہلے بند میں منظر کشی کے ساتھ ذاتی غم کا "عکس" رکھ دیا ہے جس سے منظر کی دلکشی غمناک نظر آتی ہے اور ایسا گمان ہوتا ہے کہ شاعر موجوں کی آواز سمجھتا ہے پہلا بند یوں ہے ؎

چاندنی سطحِ سمندر پہ رواں
ریگ پہ آسودہ ہے
ساحلِ بحر کے سناٹے میں
دور افتادہ جزیروں میں اسیر
بین کرتی ہوئی موجوں کی صدا آتی ہے

اور یہ صدا کھوئی ہوئی محبت کی تصویر کی یاد دلاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ موجیں آج تک نوحہ کناں ہیں۔ جذبات کو عموماً موجوں سے تشبیہ دی جاتی ہے یہاں شاعر نے یادوں کے جزیروں میں "قیدی لہریں" سے ایک اور نقش ابھارا ہے یہ ناکام محبت کے جذبات کا ہے اس کا احساس ہمیں نظم کو ختم کرنے پر ہوتا ہے لیکن اس احساس کی ابتدا یہیں سے ہوتی ہے۔

اور جب تھوڑی دیر بعد چاند میں ایک ایسی تصویر ابھر آتی ہے جس کی یاد سے زندگی کے کتنے ہی عنوان وابستہ رہ چکے ہیں تو شاعر دیکھتا ہے کہ ؎

ایک دیکھے ہوئے بھولے ہوئے [illegible] چہرے کی شبیہ
سینۂ بحر پہ سوئے ہوئے مہتاب میں ڈھل جاتی ہے
سیم گوں لہروں میں بنتے ہوئے مہتاب کا زریں پیکر
چند بچھری ہوئی موجوں میں بکھر جاتا ہے
کس کا چہرہ
کس کی آواز ہے
سب دل کو خبر ہے لیکن

یہاں تک پہنچ کر اس بات کا اندازہ ہو ہی جاتا ہے کہ محبت کی کھوئی ہوئی تصویر ہے جو آج بھی موجوں کی آواز میں اور چاند کے چہرے میں ڈھلتی ہوئی نظر آتی ہے جس کی خلش رہ گئی ہے اور اب اس یادگار کے سہارے شاعر چند نقوش کھینچ سکتا ہے۔ لیکن جب دوبارہ یہ نقوش بنتے ہیں تو وہ یہ جرأت آموز حیرت سے کہتا ہے کہ ؎

تم بھی دیکھو تو نہ پہچان سکو گی اس کو
اب یہ تصویر مرے خون سے آلودہ ہے

اور اس طرح محبت کا اعتراف کرتے ہوئے بھی وقت کی قیامت خیز رفتار کی طرف اشارہ کر دیتا ہے جس کی وجہ سے جانی پہچانی تصویر بھی انجان سی بن جاتی ہے سیفؔ نے کہا تھا ؎

شاید تمہارے ساتھ بھی واپس نہ آسکیں
وہ ولولے جو ساتھ تمہارے چلے گئے

لیکن ان "حادثات روزگار" کے باوجود زندگی آج بھی یوں ہی رواں ہے، جب ہی تو یہ ہے ؎

چاندنی سطح سمندر پہ رواں
ریگ پہ آسودہ ہے
ہاں ایک تصویر کی یاد آتی رہتی ہے۔

یہ نظم جس گہرے تاثر کی ابتدا کرتی ہے وہ آہستہ آہستہ ہر مصرعے کے ساتھ کم ہوتا جاتا ہے اور نظم ختم ہونے سے پہلے ہی تاثر کے نقش دھندلے ہوتے جاتے ہیں اس طرح شاعر نے وہ نفسیاتی فضا قائم کی ہے جو "یاد کی چمک" کے وقت بہت تیز لیکن جیسے جیسے اس کا ذکر ہوتا ہے درد کم اور کم ہوتا جاتا ہے۔ اس سے کہ بیان کرنے سے درد کے تاثر میں کمی آجاتی ہے اور وقت کی "بے رحمی" کا احساس

رہ جاتا ہے جو کتنے رشتوں کو توڑتا کتنے نقوش کو مٹاتا اور کتنی تصویروں کو دھندلا دیتا ہے ہاں "یاد کے غمکدے" میں یہ اب بھی اجالا کئے ہوئے رہتی ہیں لیکن زندگی گذرتی ہی جاتی ہے خواہ "وقت سفر" کا منظر کتنا ہی جاں گداز کیوں نہ رہا ہو۔

یہ نظم معنوی اعتبار سے نئی نہیں ہے لیکن ذاتی تجربہ کی مہر نے اس کو تازگی بخش دی ہے اس میں شاعر نے کوئی بے حد خوبصورت تشبیہ بھی نہیں پیش کی ہے۔ مجموعی تاثر شعریت کا قائم رہتا ہے اس طرح یہ نظم معمولی نظموں سے بہترین جاتی ہے

دوسری نظم "مشتِ خاک" میں مختلف مناظر کی نقاشی کرنے کے بعد شاعر اپنی زندگی کے معنی تلاش کرنا چاہتا ہے آخر کونسی کرن، چاندنی یا صبح و شام کا پرتو ہے جس سے آدمی کی سرشت میں زندہ رہنے کی لگن پیدا ہوتی ہے۔ یہ نظم سوالیہ انداز پر ختم ہو جاتی ہے اور ایک ایسے ازلی سوال کو اٹھاتی ہے جو اس سے پہلے بھی کتنی بار اٹھایا جا چکا ہے لیکن یہاں پر شاعر نے ڈوبتے سورج کے منظر سے نظم کی ابتدا کی ہے اور جب رات ہونے پر جلتی مشعلیں لئے "انگنت" "راہرو" چلنے لگتے ہیں تب قاری کا ذہن بے شمار ستاروں کی طرف جاتا ہے دوسرے بند کے پہلے مصرع میں "جنگل" کے لفظ سے منظر کو ایک اور ہی رنگ مل جاتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی "جنگل" سے ایک قافلہ گذر رہا ہے ـــــ نظم کا دوسرا بند یہ ہے ؎

رات کے جنگل میں جلتی مشعلیں تھامے ہوئے
راہرو چلنے لگے
اجنبی یادوں کی خوشبو میں بسے
ٹھنڈی ہوا کے نرم رو جھونکے چلے
زرد رو مہتاب اڑتے بادلوں سے جھانکتا چھپتا ہوا
صف بہ صف بڑھتی ہوئی موجوں کے آئینے میں صد پارہ ہوا

اس میں کوئی بالکل نئی تشبیہ یا بات نہیں ہے لیکن انداز بیان نے ایک قسم کی تازگی سی بخشی ہے۔ اس لئے یہ بند خوبصورت معلوم ہوتا ہے۔ اس نظم کے پہلے دو بند "تمہید" کی حیثیت رکھتے ہیں اور "اصل نظم" صرف ایک بند پر مشتمل ہے اور یہی آخری بند ہے۔ ان مناظر کو دیکھنے اور ان میں اور خود میں ربط پیدا کرنے کی کوشش ہی شاعر سے وہ سوال کرتی ہے جو نیا نہ ہوتے ہوئے بھی

یہاں پہ بڑا تیکھا معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ سوال نظم کے آخری پانچ مصرعوں میں پیش کیا گیا ہے۔

سوچتا ہوں
کون سے سورج کا عکس
کون سے مہتاب کا پرتو
مری شام و سحر میں زندہ ہے
میری مشتِ خاک میں تابندہ ہے۔!

اور پھر یہاں ختم ہونے کے بعد نظم کا سوال گونج اٹھتا ہے واقعی زندگی میں کتنی امیدوں کے سورج طلوع و غروب ہوتے رہتے ہیں اور آرزوؤں کی چاندنی پھیلتی اور گھٹتی رہتی ہے یہ مناظر ہماری ہی زندگی کی تفسیریں اپنے اشاروں میں تو نہیں کرتے ـــ اور یہ سوچنے کے بعد ہم شاعر کے ہم خیال ہو کر یہی سوال خود سے پوچھتے ہیں تو ایک جواب بن نہیں پڑتا بلکہ کتنے ہی "جواز" ملتے ہیں۔ شیطان کی ایک "نہیں" سے لیکر آج تک اس مشتِ خاک میں نہ جانے کتنے "جواہر" ہیں جو ہر دور میں آدمی کی زندگی تباہی کے کنارے سے بچا لاتے ہیں یہ کیسی کشمکش، یہ کیسا راز ہے! ظاہر ہے یہ سراپا زندگی ہے اور اس مٹھی بھر خاک یا "طین لازب" میں اسی کی تابندگی ہے جو ان خوبصورت مناظر کو محسوس کرتی ہے اور ان سے مماثلت ڈھونڈ لیتی ہے ـــ

یہ نظم پہلی نظم کے مقابلے میں (گو کہ مقابلہ کی ضرورت نہیں ہے پھر بھی ـــ) زیادہ سجل اور بھرپور ہے البتہ یہ اپنے قاری سے خاص مطالبہ بھی کرتی ہے کہ وہ بھی شاعر سے کسی حد تک ہم آہنگ ہو کر یہ جذبہ محسوس کرے اور سچ بات تو یہ ہے کہ "دل گداختہ" پیدا کئے بغیر کسی فکر خیز نظم کو سمجھا نہیں جا سکتا۔

اس کے بعد تیسری نظم "اے جوئے آب" آدمی کی شخصیت کے بارے میں ہے وہ کیا ہے؟ اور کیا اسے زماں و مکاں کی قید سے نکل کر بھی سمجھا جا سکتا ہے؟ یہ سوالات مختصر اور طویل دونوں قسم کے جوابات چاہتے ہیں کسی ایک سے ان کی تسلی ممکن نہیں ہے۔ اس نظم کی ابتدا خاصی اچھی ہے ـ

تمام عمر کے سود و زیاں کا بار لئے
ہر انقلابِ زمانہ سے منہ چھپائے ہوئے
حیات و مرگ کی سرحد پہ نیم خوابیدہ
میں منتظر تھا۔

مسرت کی ایک دھندلی کرن

زماں مکاں سے پرے

اجنبی جزیروں سے

دمِ سحر مجھے خوابوں میں ڈھونڈنے آئے

نشارِ وقت کی سرحد سے دور لے جائے

ظاہر ہے یہ عالم اسی وقت درپیش ہوتا ہے جب کہ آدمی "اپنی جستجو" میں آخری منزلیں بھی طے کر لیتا ہے اور "حیات و مرگ" کی سرحد تک پہنچ جاتا ہے اتنے طویل سفر کے بعد مسرت کی تمنا ایک ضروری خواہش بن جاتی ہے وہ ایک ایسی "طلسمی دنیا" میں جانا چاہتا ہے جہاں وقت کی صعوبتیں بھی نہ ہوں ـــــ مگر کیا یہ ممکن ہے؟ نظم کا دوسرا بند ہمیں زیادہ دیر تک حیرت میں نہیں رکھتا اور ایک "خواب" سے حقیقت تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے کوشش اس لئے کہ یہ نظمیں "مروجہ حل" کی متلاشی نہیں ہیں اس کے باوجود کہ ان میں نئے سوالات نہیں ہیں لیکن وہی سوالات اپنے لئے اب نئے جوابات چاہتے ہیں ـــــ خواب یوں ختم ہوتا ہے ؎

کھلی جو آنکھ طلوعِ سحر نے ہنس کے کہا

حصارِ وقت سے آگے کوئی مقام نہیں

سمجھ سکو

تو زمان و مکاں کی قید نہیں

سمجھ سکو

تو یہی ذات بے کراں بھی ہے۔

یہ نظم عام سی حقیقت ہے جو اس سے پہلے بھی کہی جا چکی ہے مگر شاعر نے "ایک خواب" سے چونکہ کہ جو سوال سنے وہی تو اصلی سوال ہیں آخر آدمی کیا ہے لیکن اگر یہ سوال ذرا اور پُرانا ہوتا تو بہتر تھا کہ وہ کیا بننا چاہتا ہے فرشتہ یا شیطان، فرشتہ کی تاریخ کا اسے علم ہے (وہی سجاد انصاری کا جملہ فرشتہ کی انتہا شیطان بن جانا) اس لئے اس کی اپنی ذات کے بحر میں خیالات کے بے شمار طوفان اٹھتے ہیں کہ یہ ذات بالکل مطلق انسان نہیں ہے گو کہ قید نہیں ہے مگر پھر بھی حصار تو ہے ہی جس کو تمنا کا انسان تسخیر کر رہا ہے ـــــ یہ نظم بھی ایک سوالیہ قسم کی نظم کہی جا سکتی ہے۔

ان تین نظموں کی ایک خوبی کا ذکر ضروری ہے کہ یہ غیر ضروری طور پر "بلند آہنگ" اور "پیچیدہ"

نہیں ہیں ان کی سادگی ہی ان کا حسن ہے یہ خوبی ایک کمی بھی بن گئی ہے اور وہ اس طرح کی سادگی کی "قید" نے نظم کو نئی ترکیب نئی تشبیہہ (سوائے "رات کے جنگل) اور نئے خیال سے محروم رکھا بھی ہے شاید شاعر نے ان اہم پرانے سوالات کو اپنے انداز میں پیش کر دینا ہی کافی جانا ہے۔

میرے تبصرے کا کام یہاں ختم ہو جاتا ہے مگر ایک بات رہ جاتی ہے کہ ان نظموں سے شاعر کے بارے میں کوئی رائے دی جاسکتی ہے تو یہ رائے اس کے سوا اور کیا ہوسکتی ہے کہ شاعر اپنی بات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو اس کی بیدار مغزی کا ثبوت ہے ورنہ آج "نئے پن" کے جوش میں وہ کچھ بھی کہہ سکتا تھا۔ اور میں سمجھتا ہوں کہ اردو غزل جو الفاظ کے الٹ پھیر اور آزاد نظم پر ابہام "خوبصورت بے معنی ترکیبوں کا جال کے" الزامات "لگائے جاتے ہیں وہ زیادہ غلط نہیں ہیں اور یہ شاعران خامیوں سے اچھی طرح واقف معلوم ہوتا ہے دوسرے ان تین نظموں میں غیر ضروری الفاظ خواہ وہ کتنے ہی خوبصورت کیوں نہ ہوں نہیں ملتے ہیں۔

یہ نظمیں راشد کے اعلےٰ معیار پر تو پوری نہیں اترتی ہیں لیکن پھر بھی سیدھی سادی اور اچھی خاصی کہی جاسکتی ہیں۔ اور یقیناً ان میں "تخلیقی جوہر کی چمک" ملتی ہے۔۔